CENOGRAFIA BRASILEIRA

Notas de um cenógrafo

SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO
Administração Regional no
Estado de São Paulo

Presidente do Conselho Regional
Abram Szajman

Diretor Regional
Danilo Santos de Miranda

Conselho editorial
Ivan Giannini
Joel Naimayer Padula
Luiz Deoclécio Massaro Galina
Sérgio José Battistelli

Edições Sesc São Paulo
Gerente Marcos Lepiscopo
Adjunta Évelim Lúcia Moraes
Coordenação editorial Isabel M. M. Alexandre,
Clívia Ramiro
Produção editorial Juliana Gardim
Produção gráfica Katia Verissimo

Colaboradores desta edição
Marta Colabone, Cristianne Lameirinha,
Sidnei C. Martins, Hélcio Magalhães,
Fabio Pinotti

CENOGRAFIA BRASILEIRA

Notas de um cenógrafo

J.C. Serroni

edições sesc

Coordenador de pesquisa de textos Vicente Roberto Serroni
Coordenadora de pesquisa de imagens Paloma Elisa Cassiano
Pesquisadores Laura Reis, Márcia Pires e Lilian Mendes
Estagiários da pesquisa Karin M. S. Stevan, Isaac Feitosa, Mariana Chiarello e Reinaldo Dias de Oliveira

Preparação Rosane Albert, Margaret Presser, Luciana de Almeida Tavares
Revisão Luciana de Almeida Tavares, Beatriz de Freitas Moreira
Capa, projeto gráfico e composição Luiz Trigo

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

S489c Serroni, José Carlos
Cenografia brasileira: notas de um cenógrafo / José Carlos Serroni. – São Paulo : Edições Sesc SP, 2013. –
376 p.: il, fotografias, desenhos.

ISBN 978-85-7995-063-6
Inclui bibliografia

1. Cenografia. 2. Brasil. 3. José Carlos Serroni – Obras. I. Título.
II. Serroni, José Carlos.

CDD 792

Índice para catálogo sistemático:

Copyright2013@ José Carlos Serroni
Copyright2013@Edições Sesc SP

Edições Sesc SP
Av. Álvaro Ramos, 991
03331-000 São Paulo SP Brasil
Tel. 55 11 2607-8000
edicoes@edicoes.sescsp.org.br
sescsp.org.br

Aos meus filhos, André, Bruno e Matheus, por ajudarem a dar sentido à vida.
À Dinorath do Vale, que me mostrou o mundo das artes.
Ao Vendramini, por ter me levado ao universo do teatro.
Ao Ferrara, por ter me ensinado o rigor na cenografia.
Ao Antunes, por me mostrar o caminho para ser um artista.
Ao Abujamra, pelas provocações.
Ao Capella, pela sua dramaturgia cenográfica.
Ao Gabriel Villela, que me mostrou como não ter medo do risco.
E a todos os meus colegas de profissão, por ajudarem a cenografia a existir.

J.C. Serroni

SUMÁRIO

Uma marca feita para lembrar
Danilo Santos de Miranda......9

Cenografia brasileira: notas e reflexões de um cenógrafo......13

PARTE 1

1. Cenografia: princípios, conselhos e cuidados...... 23
2. Os precursores da cenografia brasileira até *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, Ziembinski e Santa Rosa, e um panorama da cenografia de *Vestido de Noiva* aos nossos dias...... 45
3. O Brasil nas Quadrienais de Cenografia de Praga...... 67
4. É possível expor cenografia?...... 75

PARTE 2

Meus encontros com grandes cenógrafos brasileiros...... 97
Aldo Calvo......104
Campello Neto......108
Cyro Del Nero......112
Daniela Thomas......118
Darcy Penteado......126
Felippe Crescenti......130
Fernando Mello......136
Flávio de Carvalho......140
Flávio Império......144

Gabriel Villela....154
Gianni Ratto....160
Gringo Cardia....166
Helio Eichbauer....170
Joel de Carvalho....176
José de Anchieta....182
José Dias....188
Lidia Kosovski....192
Lina Bo Bardi....200
Luiz Carlos Ripper....204
Márcio Medina....208
Marcio Tadeu....214
Marcos Flaksman....220
Marcos Pedroso....226
Maria Bonomi....230
Maurice Vaneau....234
Napoleão Moniz Freire....240
Pernambuco de Oliveira....244
Raul Belém....250
Renato Scripilliti....256
Ronald Teixeira....262
Santa Rosa....268
Sobre o autor....272
English Version 282
Referências bibliográficas....369

A tendência, quando começamos a falar das artes, é quase sempre tentar uma explicação, aproximar suas criações ao mundo real, ou incitar que se permita, mesmo que por alguns minutos, experimentar o mundo do imaginário, do torto, do obtuso, do impossível.

Explicamos porque nos é caro dissociar a razão da emoção, explicamos porque nos conforta saber onde estamos, por que aqui estamos, qual o nosso papel, quem são nossos pares, quem são nossos opositores; e nos conforta saber que não sabemos muito e, oxalá, milhões iguais a nós também não saibam.

UMA MARCA FEITA PARA LEMBRAR

DANILO SANTOS DE MIRANDA
Diretor Regional do Sesc São Paulo

Mas, cá entre nós, quem resiste a uma explicação, a uma opinião, a um simples comentário? É da natureza humana trocar, ceder, absorver, impor, resistir, calar. Mas o ponto nevrálgico das relações ainda está no dizer, no narrar. Como contamos uma história? Por que contamos uma história? Por que crianças gostam tanto de ouvir a mesma história? Por que, quando adultos, narramos menos e tentamos explicar mais?

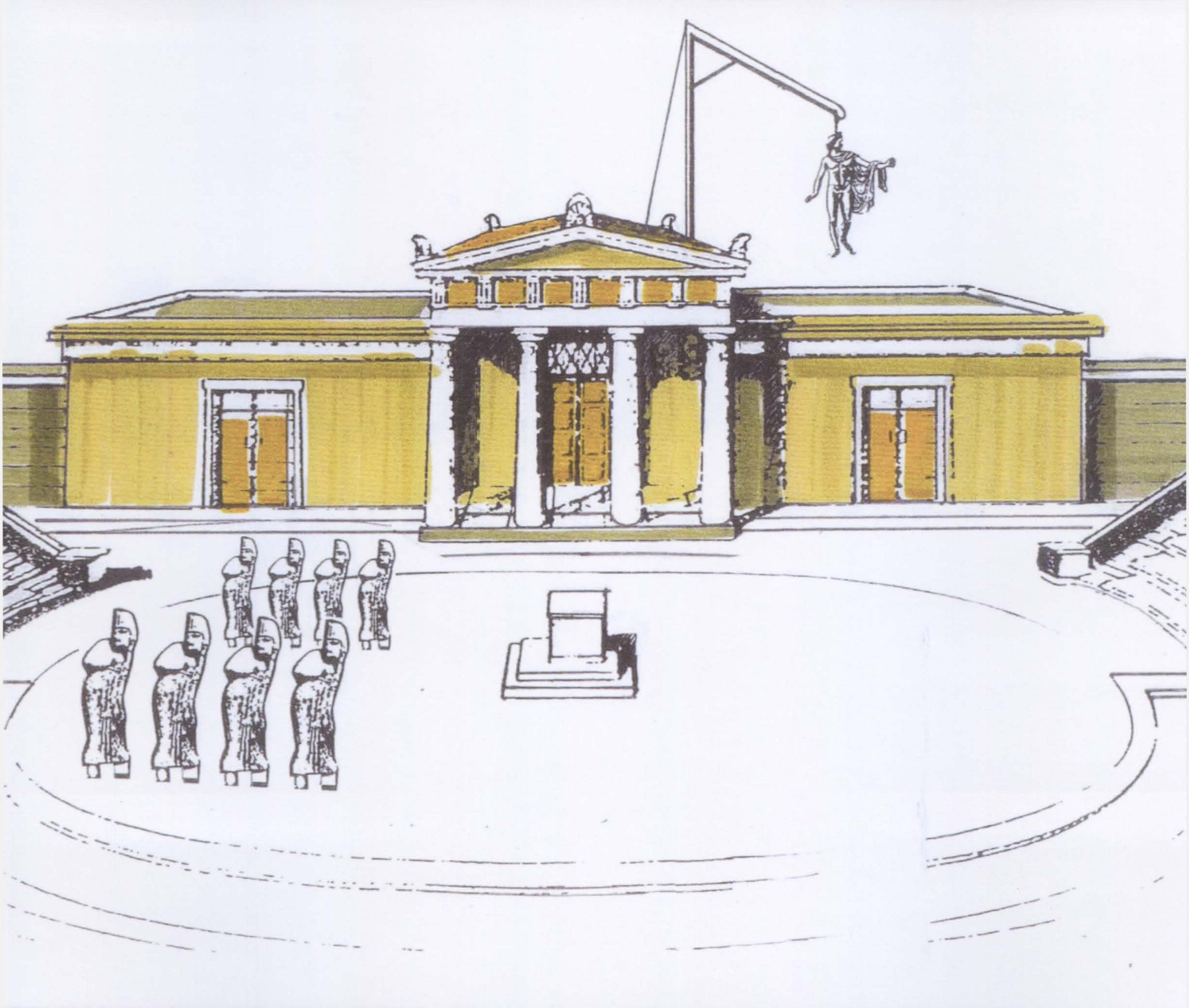
O teatro, a despeito de sua passagem por muitos e ruidosos séculos, continua firme a contar coisas da vida: visíveis, invisíveis, presumíveis, impossíveis, desejáveis. E, com o passar do tempo, estabeleceu-se que, para contar determinadas histórias, o lugar de abrigo deveria ter suas especialidades. Frontal ou em círculo, espremido num canto ou em pé, andando ou deitado, muitas têm sido as formas de se apreciar um espetáculo de teatro. Para além de texto e atores, elementos variados compõem esse ambiente especial, a chamada cena e, dentre eles, a cenografia.

Mas, afinal, o que é cenografia? Pois aqui estamos diante de uma obra que navega, com esmero e delicadeza, na explicação prenhe de emoção, nas lembranças afetivas de momentos de difícil processo de criação, na organização de informações que, se não fosse pela obra de poucos, se perderiam para sempre na enxurrada de informações vazias de significados que nos habitam nos dias atuais.

A delicadeza vem pela forma: notas de um cenógrafo, uma marca feita para lembrar. O esmero vem das escolhas, dos detalhes com que cada experiência vai sendo apresentada, experiência que traz à luz pessoas, passagens, materiais, descobertas, risos, frustrações, renovações. E, mais que tudo, traz a vontade de compartilhar. Mas, por que, a certa altura da vida, optamos por compartilhar nossas experiências? Talvez porque, pela inexorável crença na humanidade, intuímos que nosso legado, seja ele qual for, pode servir àqueles que chegam depois de nós.

Pois eis um dos propósitos do Sesc ao trazer a público a presente publicação: para além dos espetáculos encenados, permitir que aqueles que os viram possam rememorá-los e, para aqueles que não tiveram a oportunidade de vê-los, que, por meio de escritos, desenhos e fotografias de um cenógrafo, se acheguem aos processos de criação dele mesmo e de muitos de seus pares. Pares esses que também são apresentados, como se apresenta quem muito admira: por aquilo que cada um faz de melhor.

É o que essas notas de um cenógrafo nos trazem: aquilo que J.C. Serroni fez de melhor. Para alguns, seus cenários, para outros, seus figurinos, para outros ainda, seu método de formação. Para nós, fica também sua generosidade de compartilhar e nos encantar.



Antes de tudo, não poderia deixar de agradecer às Edições Sesc SP pela oportunidade de publicar um material tão útil para aqueles que transitam na área da cenografia – e que já contam com a publicação, pela mesma editora, de *Máquina para os deuses*, de Cyro Del Nero.

Nas próximas páginas, o leitor encontrará *uma* história da cenografia brasileira – um relato único de um momento, um recorte. Escolhi registrar por vários caminhos *uma* história da cenografia entre o início do século XX e o início do século XXI. A escolha não é casual: é nesse período que se pode falar de uma cenografia brasileira como linguagem autônoma, como uma linguagem que discute o espaço e que realmente contribui para o efetivo desenvolvimento do teatro brasileiro.

CENOGRAFIA BRASILEIRA: NOTAS E REFLEXÕES DE UM CENÓGRAFO

Analisando o material disponível sobre o tema, percebi a importância de uma publicação que documentasse essa trajetória.

Optei por abordar a cenografia de uma forma ampla, resgatando as poucas informações existentes do início do século passado até os nossos dias, quando a documentação já é mais abundante, levando em conta um divisor de águas para a cenografia e para o teatro brasileiro: a montagem de *Vestido de noiva*, em 1943.

Croqui de Cyro Del Nero para ilustrar o *deus ex machina* no Teatro Grego.

Pareceu-me que essa seria uma escolha mais interessante do que escrever sobre os 35 anos de minha obra cenográfica, por mais que ela seja considerada significativa. Nesse caso, teria destaque o Centro de Pesquisa Teatral do Serviço Social do Comércio (CPT)[1], com o trabalho de Antunes Filho e o meu próprio, em mais de uma dezena de cenografias. O acervo desse período, aliás, é bastante rico. Nesse trabalho centrado em meu percurso na história da cenografia brasileira, também mereceriam registro a criação do Espaço Cenográfico de São Paulo, em 1997, e os já 15 anos de atividades que ali venho exercendo.

No recorte que optei por fazer, dediquei-me à documentação, em vez de me aprofundar em uma análise comparativa ou entrar no plano crítico ou teórico da linguagem.

O vastíssimo material foi garimpado especialmente no eixo Rio-São Paulo, que também por escolha abriga a tônica da documentação. Certamente existem por este Brasil afora outros trabalhos importantes de cenografia, com sua força local.

No Brasil, são pouquíssimas as publicações a respeito, e vale a pena mencioná-las. (As referências completas estão na bibliografia, ao final do livro.) A maioria está centrada na obra de um artista e quase sempre com edição limitada e distribuição restrita.

Fogem a essa regra, extrapolando os aspectos pessoais e de trajetória do artista, duas publicações, a meu ver, muito importantes: *Antitratado de cenografia*, de Gianni Ratto, e *Máquina para os deuses*, de Cyro Del Nero. Gianni Ratto tem ainda outra publicação que fica entre o abrangente e o pessoal: *A mochila do mascate*, na qual, por meio de sua trajetória, comenta aspectos importantes da cenografia. Seria oportuna, já com atraso, uma reedição de sua vasta obra.

Temos duas importantes publicações sobre Flávio Império, ambas organizadas por Renina Katz e Amélia Império Hamburger. A primeira, de 1997, resulta da exposição *Flávio Império em cena*, que também deu nome à publicação; a segunda, intitulada *Flávio Império*, foi publicada pela Editora da Universidade de São Paulo (Edusp) em 1999[1] e analisa em profundidade uma vasta documentação sobre a obra do cenógrafo.

---

[1] Sob o comando de Antunes Filho, o CPT – Centro de Pesquisa Teatral, do SESC, foi fundado em 1982 com a proposta de dar continuidade às pesquisas estéticas do grupo Macunaíma, bem como formar atores, técnicos e criadores cênicos.

Em *Auleum: a quarta parede (cenografia e figurinos)*, José de Anchieta Costa, um dos mais talentosos cenógrafos brasileiros da segunda metade do século XX, registra seus quase quarenta anos de trabalho, com vasta documentação de imagens e desenhos.

Em duas obras, uma do antigo Inacen, o Instituto Nacional de Artes Cênicas (*Santa Rosa em cena*), outra da Fundação Banco do Brasil (*A vida ilustrada de Tomás Santa Rosa*), Cássio Emmanuel Barsante analisa o trabalho do cenógrafo e figurinista paraibano Tomás Santa Rosa Júnior. Merece também destaque neste pequeno apanhado bibliográfico a publicação da revista *Chronos*, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), que dedica seu primeiro número à obra do cenógrafo Helio Eichbauer, em edição cuidadosa e de vital importância para a cenografia brasileira – mas que infelizmente não está disponível para aquisição.

Sobre Raul Belém Machado temos *O arquiteto da cena*, publicação da série Palácio das Artes – Memória, da Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, em 2008, na qual o jornalista Régis Gonçalves organiza e apresenta o trabalho do cenógrafo mineiro.

Que me lembre, a única publicação que se pode considerar histórica e mais abrangente sobre cenografia, no sentido de extrapolar os limites do Brasil, foi *Cenografia*, da editora Ática, escrita em 1989 por Ana Mantovani.

Posso estar muito enganado, mas acredito que, além das obras citadas acima, nada ou muito pouco será encontrado, além de alguns catálogos de exposições, participações brasileiras na Quadrienal de Praga e algumas teses de mestrado ou doutorado ainda não publicadas que podem ser consultadas apenas em bibliotecas de universidades.

Imagino que esta publicação a que me aventuro possa estimular outros a buscar um detalhamento, produzindo novas obras que se debrucem sobre os temas que desenvolvo.

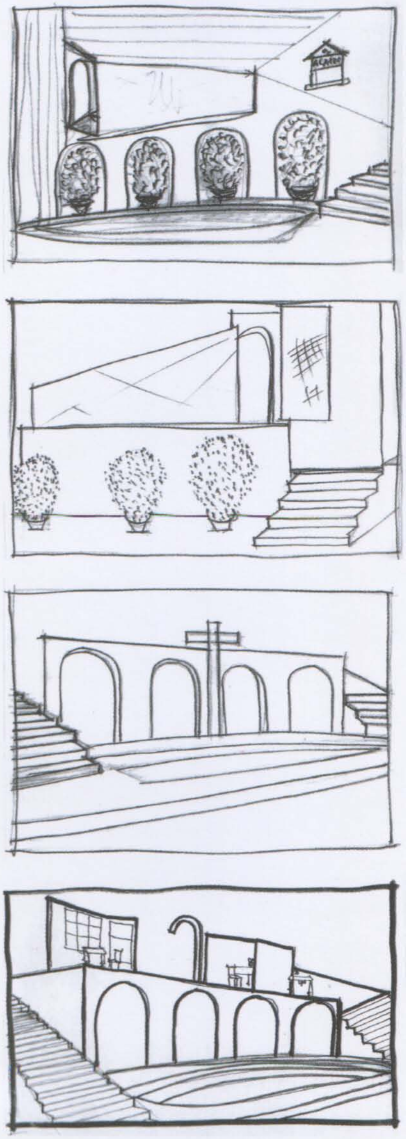
Organizei *Cenografia brasileira: notas de um cenógrafo* considerando alguns critérios que exponho a seguir. Ao justificar as escolhas feitas, penso no leitor que, desavisado, pode considerar injusta a omissão de um ou outro nome, entre os tantos que se destacam em nossa cenografia.

Este livro compõe-se de duas partes, a primeira voltada para a história da cenografia propriamente dita e a segunda dedicada à biografia de alguns profissionais de destaque na área.

A primeira parte está organizada em quatro blocos. Em "Cenografia:

CYRO DEL NERO
máquina para os deuses
ANOTAÇÕES DE UM CENÓGRAFO E O DISCURSO DA CENOGRAFIA
senac
edições sesc

Máquina para os deuses, livro de Cyro Del Nero, editado pelas Edições Sesc em 2009. Referência fundamental para os estudiosos de cenografia.



Croquis para cenografia de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, com cenografia de Santa Rosa. Marco da moderna cenografia brasileira em 1943. Ilustração de J.C. Serroni.

princípios, conselhos e cuidados", converso com o leitor sobre algumas reflexões que venho fazendo ao longo dos anos sobre cenografia e que, imagino, podem ajudá-lo no entendimento dessa linguagem. Segue-se "Os precursores da cenografia brasileira até *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, Ziembinski e Santa Rosa", que, em texto e imagens, aborda o período do início do século XX a 1943. O capítulo inclui um breve comentário, década a década, sobre o desenvolvimento da cenografia a partir de *Vestido de noiva* até os nossos dias, lembrando os trabalhos cenográficos que, por razões diversas, foram os mais significativos do período.

O terceiro capítulo registra a participação brasileira nas Quadrienais de Praga desde 1967. O Brasil, que apenas em 1983 não participou, foi sempre um dos destaques dessa mostra, que tive oportunidade de acompanhar em sete versões – o que me permitiu elaborar um testemunho muito preciso do significado desse evento para a cenografia brasileira.

O quarto capítulo documenta as mais importantes exposições de cenografia já realizadas no Brasil nas últimas décadas.

A segunda parte da obra registra a trajetória do trabalho de 31 cenógrafos. Eleger um número limitado, entre os tantos que se destacam na área, não foi tarefa fácil. Alguns critérios certamente precisaram ser adotados para atender à limitação da quantidade de páginas imposta pela própria natureza do livro impresso.

Um dos primeiros cuidados foi dedicar maior atenção aos cenógrafos que já morreram. Tentei criar espaço para todos aqueles que tiveram um papel significativo – todos com trabalhos após 1943, quando a cenografia passou a ser considerada uma verdadeira linguagem. Nesse caso, talvez se sinta falta de cenógrafos importantes do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Aqueles cujos trabalhos transcenderam o TBC, como Gianni Ratto, Cyro Del Nero, Maurice Vaneau, Maria Bonomi, Aldo Calvo, Napoleão Moniz Freire e Darcy Penteado, estão aqui biografados. Já os que atuaram apenas no TBC, como Túlio Costa, Bassano Vaccarini, Mauro Francini, Carlos Jacchieri, Clóvis Graciano e Hilde Weber, não foram incluídos.

Para conhecer o trabalho desses cenógrafos pode-se consultar, por exemplo, *Cenografia e indumentária no TBC: 16 anos de história (1948-1964)*, que documenta a exposição de mesmo nome realizada no próprio TBC em 1980.

Alguns, como Anísio Medeiros, Joel de Carvalho, Irineu Chamiso, Colmar Diniz, Domingos Fuschini e Fábio Namatame, embora tenham realizado importantes trabalhos cenográficos, acabaram sendo mais reconhecidos como figurinistas e certamente terão mais espaço em publicações que abordem esse tema.

Algo semelhante ocorreu com Rosa Magalhães, Arlindo Rodrigues e Fernando Pamplona, entre outros, que, apesar de também cenógrafos, acabaram se destacando como carnavalescos de escolas de samba.

Temos ainda um grupo de cenógrafos que poderiam ser lembrados por sua atuação no teatro, mas que se dedicaram com mais profundidade à televisão. Podemos citar, entre eles, José Armando Ferrara, Elifas Andreato, Mauro Monteiro e Mário Monteiro.

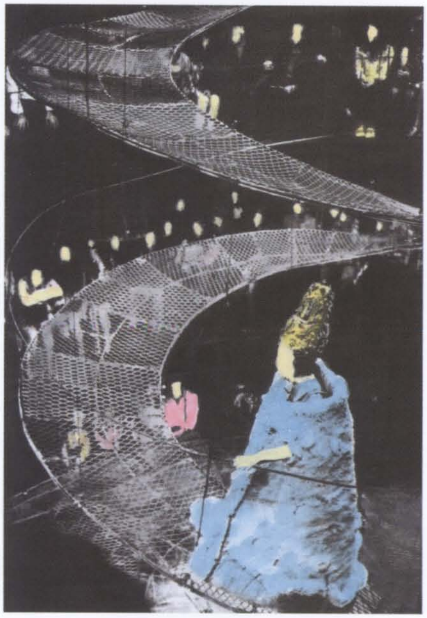
Há também casos em que a não inclusão pode parecer esquecimento ou desatenção. Trata-se de cenógrafos que, apesar de terem se destacado em certo período do teatro brasileiro, não deram continuidade a seu trabalho. É o que ocorre com Wladimir Pereira Cardoso, idealizador da cenografia de *O balcão*, de Jean Genet (1969). Optei por não biografá-los no texto dedicado aos grandes cenógrafos brasileiros, mas sua obra, sem dúvida, merece estudos específicos.

Alguns casos me chamaram a atenção pelo trânsito entre as diversas funções no teatro: cenógrafos que se dedicaram mais à dramaturgia e à direção e diretores que em sua trajetória se arriscaram, e na maioria das vezes com bons resultados, a trabalhar também a cenografia.

No primeiro caso, posso citar Naum Alves de Souza, que se iniciou como artista plástico, com ateliê e exposições no bairro de Pinheiros, em São Paulo, e mais adiante desenvolveu cenografias conjuntas no grupo que também dirigia, o Pod Minoga. Chegou a fazer cenografia para dança, em espetáculos que escreveu e dirigiu, até que cenografou *Macunaíma*, com direção de Antunes Filho (1978), um dos mais importantes espetáculos já vistos em nosso teatro. O fato é que, mais tarde, Naum passou a se dedicar quase que exclusivamente à dramaturgia e à direção, e ele mesmo preferia não ser classificado como cenógrafo.

Outro exemplo significativo é Augusto Francisco. Arquiteto, trabalhou com cenografia e figurino, voltando-se também para a televisão. A partir da década de 1990, passou a se dedicar muito mais à dramaturgia, direção, arquitetura e até ao ensino de cenografia, tendo permanecido

Ilustração do espetáculo *O balcão*, de Jean Genet, com cenografia de Vladimir Pereira Cardoso. Ilustração de J.C. Serroni.



vários anos à frente do Departamento de Cenografia da Escola de Arte Dramática (EAD), na Universidade de São Paulo.

No caso inverso, posso citar alguns diretores que ao longo da carreira resolveram assumir também as funções de cenógrafo, sem contudo firmarem essa atividade como profissão: Aderbal Freire-Filho, Marcio Aurélio, Ulysses Cruz, Jorge Takla, Ilo Krugli e Oswaldo Gabrielli; os dois últimos, artistas múltiplos bastante envolvidos com o teatro jovem.

Merecem ser lembrados, ainda, alguns artistas plásticos ou arquitetos de renome que vez ou outra se lançaram no universo cenográfico. Há registros de espetáculos assinados por Tomie Ohtake, Takahashi Fukushima, Clóvis Graciano, Paulo Mendes da Rocha, Isay Weinfeld...

Também poderiam ser citados outros tantos cenógrafos que, embora tenham atuado por períodos longos, interromperam a carreira em alguns momentos para dedicar-se a outras atividades. Ou aqueles sobre cujas cenografias não consegui material escrito ou imagens, dentre os quais posso citar: Alexandre Toro, Buza Paes Leme, Cláudio Luchesi, Cláudio Torres, Germano Blum, Márcio Colaferro, Marcos Weinstock, Mauricio Sette, Otávio Donaci, Paulo Mamede, Rosa Magalhães, Sara Feres etc. Alguns optei por não incluir pois, embora façam cenografia, são bem mais conhecidos como figurinistas, como os casos de Fabio Namatame, Colmar Diniz, Flavio Phebo e outros. Também, por motivos óbvios, não estão registrados no livro alguns cenógrafos que, pelas mais variadas razões, não se interessaram em participar desta publicação.

Pelo critério do tempo de atuação, muitos jovens e às vezes não tão jovens cenógrafos acabaram não sendo incluídos na galeria dos profissionais organizada nesta obra. No entanto, sem dúvida, muitos deles em breve passarão a fazer parte das novas publicações sobre cenografia. Reluto em citá-los aqui temendo cometer injustiças, pela dificuldade em acompanhar de perto o trabalho dos diversos profissionais e grupos que despontam a cada ano no Brasil. Selecionei alguns, a título de exemplo dos novos talentos, atendo-me àqueles cujos trabalhos conheço melhor. São cenógrafos que passaram pelo Núcleo de Cenografia do CPT, pelo Espaço Cenográfico e por cursos em universidades, especialmente a EAD-USP, a Universidade de Campinas (Unicamp) e a Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UFRJ). Muitos já receberam premiações importantes, têm trabalhos publicados, projetos assinados e até participações nas Quadrienais de Praga.

Palácio da Indústria na República Tcheca, espaço de nove das onze Quadrienais de Cenografia já realizadas nesse país. Foto de J.C. Serroni.

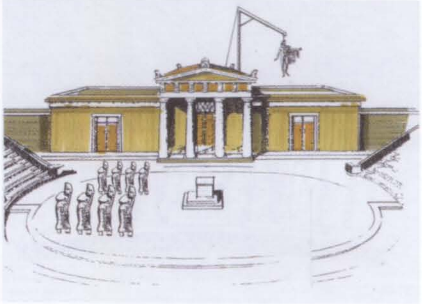
São eles: Charles Möeller, Telumi Helen, Aby Cohen, Lee Dawkins, Márcio Vinicius, Duda Arruk, Pier Paolo Balesteri, Paula di Paoli, Ulisses Cohen, Luciana Bueno, André Cortez, Simone Mina, Gelson Amaral, Juliana Fernandes, Renato Bolelli Rebouças, Laura Carone e Daniel Pinha.

Para finalizar esta introdução, explico mais alguns critérios que nortearam minhas escolhas. O aspecto técnico obviamente foi fundamental, assim como a qualidade artística, o significado do trabalho no contexto brasileiro, as premiações, participação em exposições, como as Bienais de São Paulo e as Quadrienais de Praga, a atuação na formação e o reconhecimento de crítica e de público. Foi também levada em conta, por se tratar de um livro sobre cenografia, no qual os aspectos plásticos e visuais são fundamentais, a qualidade do material gráfico: fotos, desenhos e registros de maquetes.

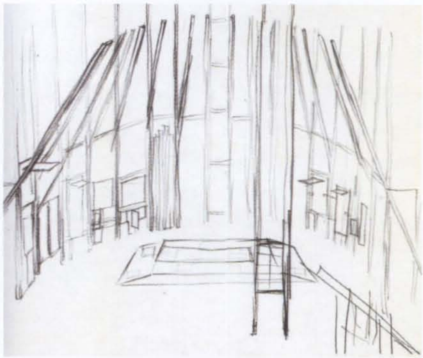
Os cenógrafos já falecidos e que atendem à maioria desses critérios certamente compõem a galeria dos profissionais aqui incluídos, pois a documentação de sua obra é um patrimônio cultural a ser preservado ao longo do tempo.

Um critério particular é o acompanhamento da trajetória artística. A trajetória da grande maioria dos cenógrafos ainda atuantes coincide com a minha, o que me possibilitou seguir de perto seu trabalho. Essa vivência foi importante na hora de fazer as escolhas que este livro implicou. Daí o título de um dos capítulos: "Meus encontros com grandes cenógrafos brasileiros".

Por fim, cabe reconhecer que esta publicação certamente não dá conta nem da mínima parte da história da cenografia brasileira. Imagino que ela possa representar um impulso inicial para outros registros, outras histórias da cenografia que, em seu conjunto e no longo prazo, componham um retrato mais amplo desse trabalho que considero fundamental para a compreensão do teatro.

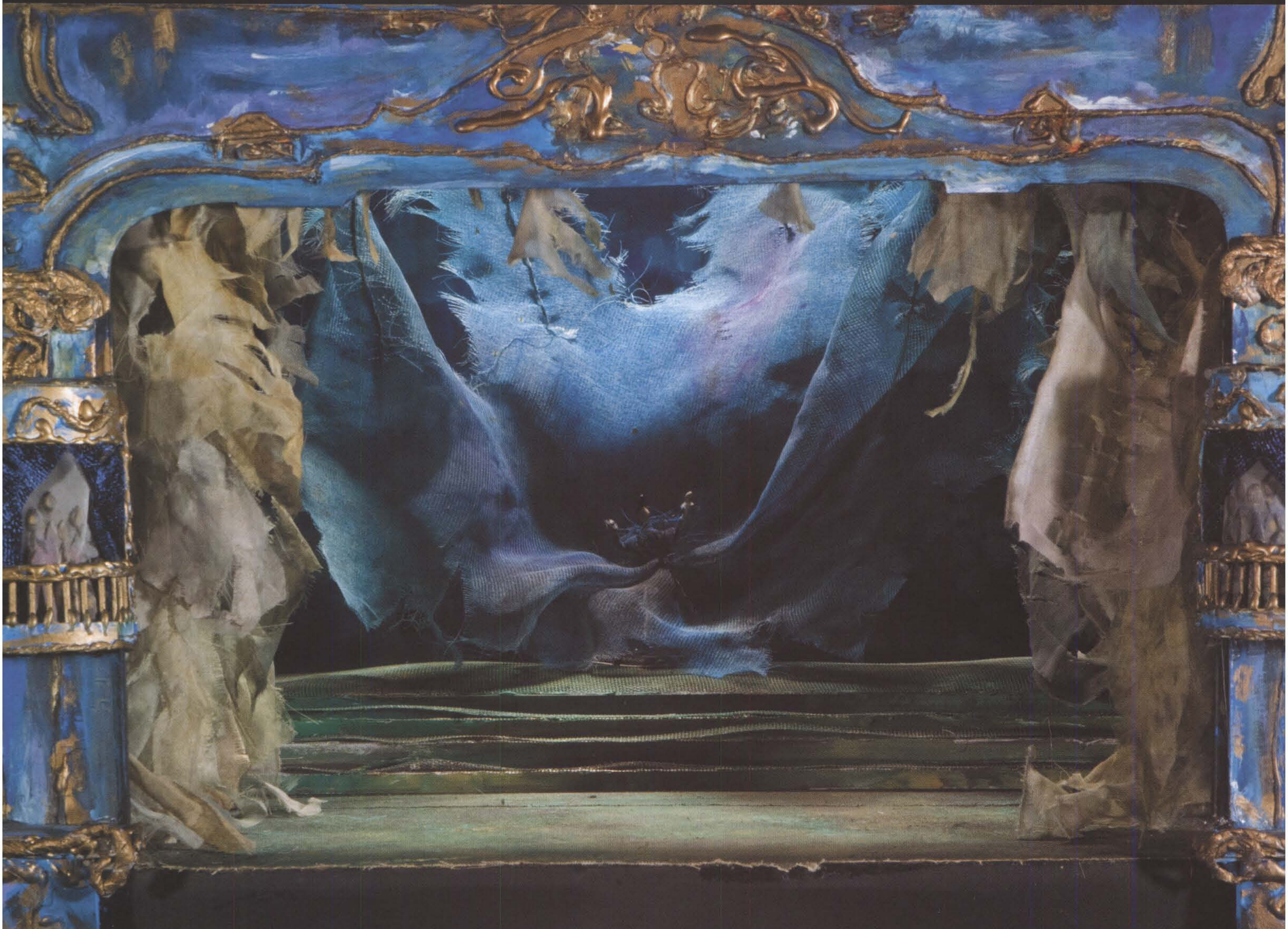


Croqui de Cyro Del Nero para ilustrar o *deus ex machina* no Teatro Grego;



Croqui para a cenografia de *Baal* desenhada por Raul Belém. Esses dois grandes cenógrafos foram entrevistados no início da pesquisa para este livro, mas infelizmente faleceram antes de vê-lo finalizado. A eles, nossa homenagem.

PARTE 1



CENOGRAFIA: PRINCÍPIOS, CONSELHOS E CUIDADOS

Podemos entender o que é cenografia?

Em qualquer estudo de cenografia brasileira, ficamos sempre tentados a partir do zero, buscando referências muito antigas, para definir suas funções, criar glossários, discutir seu ensino e comentar as dificuldades dessa linguagem que, se muito, tem um século de existência no Brasil. Em meio a tudo isso, fica evidente a carência de estudos e pesquisas históricas e teóricas e de publicações sobre o assunto.

Sinto que essa tentação me aflige ao tentar elaborar um texto sobre a evolução da cenografia em nosso país. Consigo perceber as dificuldades que a grande maioria das pessoas tem, mesmo que envolvidas com teatro, arquitetura e arte em geral, para entender o que é essa linguagem.

Refletindo um pouco sobre isso, resolvi, antes de entrar mais especificamente no tema desta obra, abordar alguns aspectos da cenografia que tenho trabalhado nestes meus já 35 anos de ofício e que poderão ajudar o leitor a entender com mais clareza suas funções.

Há mais de duas décadas venho escrevendo textos sobre cenografia, ministrando *workshops* pelo país, realizando palestras e trabalhando na formação de jovens pretendentes a cenógrafos em várias instituições: por um tempo no Centro de Pesquisa Teatral do Serviço Social do

Maquete para a cenografia de *A flauta mágica*, de Mozart, assinada por J.C. Serroni. Foto de João Caldas.

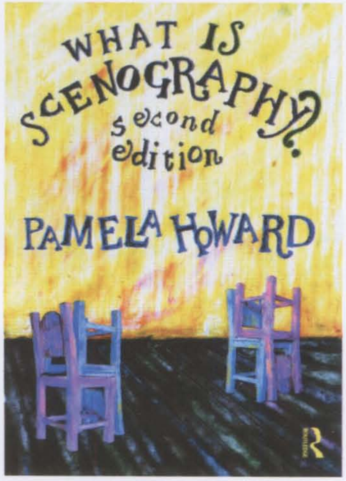
Comércio (CPT), dirigido sempre por Antunes Filho (a meu ver, nosso grande mestre na direção e no entendimento do fazer teatro); depois no Espaço Cenográfico, que já se aproxima de 15 anos; e atualmente na SP Escola de Teatro, coordenando cursos de Cenografia e Figurino e de Técnicas de Palco.

Todo esse exercício do pensar cenográfico resultou em uma série de anotações, muito material didático, entrevistas com colegas de trabalho e, principalmente, aquisição de vasta bibliografia trazida das muitas viagens a trabalho pelas Américas, Europa e Ásia, com destaque para as sete visitas à Quadrienal de Praga. Esse evento mundial, que acontece desde 1967 – obviamente a cada quatro anos –, transformou minha vida de cenógrafo, como o leitor poderá entender no capítulo do livro dedicado ao assunto.

Ao ler e folhear centenas de publicações procedentes dessa minha itinerância, pude perceber o quanto seria importante documentar e publicar as reflexões destas mais de três décadas.

Meus cadernos de viagem, o material usado nas palestras, os *workshops*, os textos já publicados em revistas, jornais, catálogos... formam um conjunto, imagino, muito útil, a ser compartilhado e proposto para reflexão.

Convido o leitor a iniciar com aquilo que julgo básico: entender o que é cenografia e saber um pouco sobre seus mais de 2.500 anos de existência.



O que é cenografia?, livro de Pamela Howard, fundamental para aqueles que se interessam pela linguagem.

O que é cenografia?

Por muitas e muitas décadas nos contentamos com a definição vinda do grego: "Cenografia é a grafia da cena"; ou com a que consta no *Aurélio*: "Arte e técnica de projetar e dirigir a execução de cenários". Com o tempo, o cenário e a cenografia evoluíram para outras possibilidades, e não podemos mais nos contentar com essas definições. Cenografia hoje é muito mais que isso.

Apenas para que se entenda a complexidade dessa linguagem em nossos dias, dou um exemplo: em seu livro *What is Scenography? (O que é cenografia?)*, Pamela Howard, cenógrafa e teórica da cenografia, um dos mais importantes nomes do ensino e da pesquisa dessa arte no mundo, discute essa definição em mais de trezentas páginas e traz dezenas de diferentes definições de cenógrafos e de artistas que de alguma forma estão envolvidos com a cenografia.

Eu mesmo, ao longo dos meus mais de vinte anos trabalhando na formação de jovens cenógrafos, recolhi mais de quinhentas definições, cada uma com sua visão. Numa das paredes do Espaço Cenográfico, sempre exponho pelo menos uma centena delas, fazendo rodízio.

Cenografia não é apenas um desenho de cena, não é só projetar e executar cenários. Nem mesmo a definição de Svoboda, o mais representativo cenógrafo do século passado, traduz a cenografia com precisão: "Cenografia é a interação do espaço, tempo e luz no palco". Uma definição que, a meu ver, já avança um pouco mais é a da cenógrafa neozelandesa Dorita Hanah, sempre presente nas Quadrienais de Praga: "Cenografia é um desenho de papel dinâmico que acontece no palco, orquestrando o ambiente sensorial e visual da *performance*".

Claro que todas as definições citadas estão corretas, mas teríamos de encontrar uma síntese de dezenas delas para nos aproximarmos de uma definição mais precisa dessa linguagem. É preciso sempre lembrar que hoje o cenógrafo não é mais um pintor de telões, ele não é apenas um técnico. O cenógrafo participa da conceituação do espetáculo no espaço. Ele é também, sem dúvida, um artista. Precisamos lembrar sempre que ele faz parte do contexto teatral tanto quanto o ator.

No livro *O que é cenografia?*, proponho esta definição: "Cenografia é a dramatização do espaço, sempre complementada pela atuação". E se alguém me perguntasse se não teríamos uma cenografia sem a presença do ator? Eu poderia responder: nesse caso não temos cenografia, e sim outra manifestação artística, como uma instalação em uma Bienal de Artes.

Falo de *dramatização* no sentido de tornar o espaço dramático e teatral. Por exemplo, se temos uma cadeira numa sala, ela é apenas uma cadeira. Se a colocamos no palco, com um ator ao lado dela recebendo um foco de luz, ali ela não será mais apenas uma cadeira.

É preciso entender a função da cenografia em cada contexto. Hoje, temos a forte presença da tecnologia, trabalha-se muito com a luz, com projeções que utilizam painéis de LED e com espacialidades outras que não o palco. Para definir com precisão, é necessário avaliar centenas de relações de cenografia com seus diferentes contextos.

Cenografia é
a dramatização
do espaço.
J.C. Serroni

Definição de cenografia por J.C. Serroni, integrante da parede de azulejos existente no Espaço Cenográfico.
Foto de Márcia Pires.

Este não é um livro como o de Pamela Howard, que se dedica exclusivamente a discutir o que é essa linguagem, mas essas poucas definições, imagino, servirão de referência ao leitor para uma reflexão mais profunda sobre o sentido dessa linguagem que evolui a cada dia.

Princípios e conselhos cenográficos

Compartilhar reflexões pode ajudar a entender o que é cenografia. É o que faço em minhas palestras, nos *workshops* e cursos que ministro e coordeno.

Costumo propor, nessas oportunidades, alguns "princípios cenográficos", ou os "dez mandamentos para se realizar cenografia", elaborados a partir do trabalho que realizei no CPT e no Espaço Cenográfico. Sempre alerto a quem está me ouvindo que essas reflexões são muito pessoais e que não poderiam ser seguidas inadvertidamente. A meu ver, não existe uma fórmula para criar cenografia. Cada profissional deve obedecer a suas próprias convicções e seu estilo, perseguir suas metas como artista.

Meus "mandamentos" são resultado dos caminhos que trilhei até hoje exercendo meu trabalho e que deram muito certo em várias produções, especialmente onde sempre me inspirei como artista: no CPT, nos trabalhos que realizei com o diretor Antunes Filho por mais de uma década.

O ator é o centro do espetáculo

Pode parecer um paradoxo para aqueles que imaginam a cenografia apenas como plasticidade, ocupação do espaço físico das cenas, *décor*, mas a cenografia se complementa com inúmeras outras ações, entre elas e especialmente o trabalho do ator.

Tudo o que for bom para o ator será bom para o espetáculo. Tudo o que facilitar a vida do ator contribuirá para o conjunto. Em geral, o ator sofre muita ansiedade. Se, ao representar uma cena, perceber que o cenógrafo deixou um problema não resolvido para a cena seguinte, isso certamente criará insegurança, pois sua cabeça já estará no momento posterior, tentando encontrar um modo de resolver aquele problema.

Para que o cenógrafo possa entender melhor os caminhos buscados pelo ator, ele precisa estar envolvido no processo. É no dia a dia dos ensaios que o ator vai descobrindo esses caminhos, dando vida a seu personagem, experimentando as possibilidades. Se o cenógrafo, o figurinista, o *designer* de luz, o sonoplasta não acompanharem também esse processo, estarão se afastando do que o ator procura. É preciso estar nos ensaios, mesmo que eles sejam repetitivos, que emperrem em longas discussões. Teatro é um processo acumulativo. Muitas vezes aquilo que descartarmos hoje será muito útil amanhã.

O ensaio sempre foi fundamental no CPT para todos os integrantes do processo. Desde o primeiro encontro, além de diretor, assistentes e atores, estavam sempre presentes o cenógrafo, o figurinista, o iluminador, o sonoplasta e até técnicos que operariam o espetáculo caso isso fosse necessário. A sala de cenografia era colada à sala de ensaios, de modo que se criava naquele centro uma relação muito próxima, de porosidade, entre atores, cenários, figurinos e adereços. Quando não estávamos na sala de ensaios, eram os atores que estavam no ateliê.

Nunca, no CPT, nos preocupávamos com o resultado imediato. Chegamos a levantar peças inteiras, às vezes por quase um ano, sem tê-las exibido uma única vez. Tudo era entendido como um exercício permanente.

Talvez essa relação de proximidade no processo de encenação é que nos tenha levado sempre a criar espetáculos de palco livre. O piso do palco é dos atores. A cenografia trabalhava sempre de forma a não atravancá-lo. Nada era muito construído, e, se fosse, era sempre em contorno, paredes de fundo, cenografias aéreas, elementos móveis que entravam e com rapidez devolviam o espaço para a *mise-en-scène*, para o ator, proprietário com muita justiça daquele espaço.

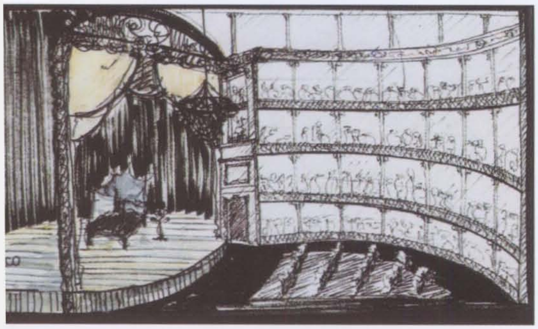
Podemos realizar um espetáculo sem cenografia, sem luz, sem música. Podemos fazê-lo com a roupa do corpo ou nus. Sem uma direção específica, até sem texto. No entanto, não é possível fazê-lo sem o ator. É o ator que dá sentido àquilo que chamamos de teatro: alguém se expressando para que alguém o veja.

Se ele é tão fundamental, por que não ampará-lo? É função da cenografia ser sempre um elemento de contribuição para o desenvolvimento do trabalho do ator.

O ator Ivam Cabral em *Divinas palavras*, encenada pelos Sátyros em 2007. Foto de André Porto.

Cenografia não é *shopping center*

Um dos grandes problemas que nós cenógrafos enfrentamos é que grande parte do público desconhece o significado da cenografia no espetáculo.



Desenho de J.C. Serroni para cenografia do espetáculo *Kean*, Teatro Cultura Artística, 1995. Seis grandes cenários foram concebidos e acabaram mostrando que muitas vezes a grandiosidade não compensa a cena.

Um público acostumado às novelas de televisão, às cidades cenográficas, aos espetáculos da Broadway, que já visitou a Disneylândia, que vê no cinema os efeitos extraordinários de um *Senhor dos anéis*, parece querer ver também no teatro a "grandiosidade" como cenografia. Se o espectador não vir um efeito a cada três minutos, se não houver elevadores, carros que entrem e saiam, elementos que desçam do urdimento, muita luz e projeções, ele vai imaginar que não há ali cenografia.

O valor da cenografia não está certamente na quantidade de efeitos ou de elementos no palco. Num palco vazio, com apenas três cadeiras, podemos ter uma cenografia monumental. O espaço do palco pode ser cenografia, a luz pode ser cenografia, um efeito sonoro pode ser cenografia, a movimentação dos atores no palco pode ser cenografia. Interessa que essas formas tenham conteúdo, significados, que criem espaço dramático.

Passamos na década de 1980 por um momento de muita visualidade nos palcos. Foi a chegada do pós-moderno aos palcos. Tudo era possível, tudo se baseava em citações. Buscava-se todo tipo de apelo para tornar o espetáculo mais visual, mais plástico, com mais efeitos. Foi um momento em que muitas vezes se preteriram o ator e o texto; o que se valorizava eram os efeitos de luz; os animais em cena, muitas chuvas, crianças no palco. Efeitos mirabolantes desviaram o olhar do público. Quando isso acontece, parece que algo não vai bem com o texto ou com a interpretação. É preciso segurar o público por outras vias. A meu ver, o teatro está calcado primeiramente em dois pilares: o texto e o ator.

Cenografia é arte integrada

Em minhas conversas sobre cenografia, sempre falo sobre o mercado de trabalho e as possibilidades de inserção para o cenógrafo. A cenografia se expandiu muito; hoje não está mais presente apenas no teatro, na TV e no cinema. Abriram-se outros mercados, e o cenógrafo é solicitado em diversas atividades, muitas delas novas, como a museografia, frequente nos museus e nas exposições, e as feiras, que exigem muito a atuação desse profissional na criação de estandes. Lojas contratam o cenógrafo para produzir suas vitrines. Ele encontra trabalho na publicidade, nos lançamentos de produtos, na realização de eventos, no Carnaval, nas festas, nas decorações temáticas de *shoppings* e bufês infantis, nos *shows* musicais, na arquitetura teatral, nos parques temáticos.

Ao mencionar todas essas possibilidades, alerto sempre para as escolhas: que cenógrafo você quer ser? Um cenógrafo comercial, um técnico ou um artista? Em todas as opções citadas as três funções são viáveis, umas mais, outras menos.

Ao alertar sobre tais caminhos, lembro também que a cenografia, especialmente no teatro, é uma arte integrada. Se o aprendiz de cenografia tiver a ambição de ser "o artista que assina a obra", ele está no caminho errado. A cenografia acontece sempre na interação com os demais elementos que compõem o espetáculo. É preciso que ela se relacione com a direção, com os atores, figurino, sonoplastia, espaço, produção e, especialmente, com a iluminação – que comentarei com mais detalhe logo a seguir.

Se o aprendiz deseja autonomia e individualidade, que procure outros caminhos: literatura, poesia, pintura, escultura... Claro, conforme o tempo passa, o cenógrafo pode ir firmando uma linguagem, pode ser reconhecido de modo diferenciado, mas é preciso ter consciência de que o percurso é lento.

O importante é que todos os elementos que fazem parte do espetáculo se harmonizem. Nenhum deles deve ser a "estrela". Quando algum deles se destaca desproporcionalmente, algo está errado. É necessário equilíbrio, e quanto mais equilíbrio houver, certamente maiores serão as chances de o espetáculo ficar bom.

Maquete de *New York, New York*. Cenografia e foto de J.C. Serroni.

Cenografia e luz dependem uma da outra

De todas as relações existentes entre a cenografia e os demais componentes do espetáculo, uma é fundamental: a iluminação. Ao trabalhar a cenografia, deve-se pensar sempre de que maneira ela vai interagir com a luz. Que possibilidades ela está criando para que a luz entre no espaço e o transforme? De que maneira ela pode enriquecer os signos montados pela espacialidade?

Para que a interação seja possível, é necessário que o cenógrafo e o iluminador caminhem juntos, pensem juntos. A proximidade deve ser criada logo no início do processo. É preciso que, ao começar a pensar nos conceitos relacionados ao espaço e aos elementos cênicos, o cenógrafo tenha ao lado o *designer* de luz, para que ele analise, faça propostas e entenda de que maneira sua luz poderá participar dessa espacialidade. Sempre, é claro, com a participação da direção.

Uma cenografia que chamamos de "chapada", ou seja, sem planos, sem profundidade, monótona, com uso de materiais reflexivos, certamente rebaterá a entrada de luz. Se jogarmos a luz do refletor contra uma parede lisa, de fórmica, muito clara, de superfície homogênea, a luz certamente voltará. A parede não registrará a luz de forma dramática, teatral.

Se, ao contrário, a cenografia criar planos, trabalhar com elementos superpostos, vazados, com materiais em camadas translúcidas e com texturas, tramas, a luz chegará e certamente gostará de morar ali. Ela vai criar luz e sombra, vai criar planos, vai ressaltar e esconder formas; enfim, ela vai transformar o espaço em formas que carregam dramaticidade.

É necessário que o cenógrafo discuta problemas técnicos com o iluminador, que todos entendam juntos como criar relações de formas, cores e nuances para que o jogo do espaço enriqueça a encenação.

Costumo dizer que o cenógrafo, que na maioria das vezes também assume a produção do figurino, deveria acrescentar a criação da luz a suas tarefas. São linguagens que se somam, que, quanto mais se superpõem, mais estarão a serviço da encenação. O problema é que, por questões operacionais, fica quase impossível assumir as três linguagens. Não sendo isso possível, é necessário ao menos que o cenógrafo tenha pleno domínio das possibilidades de iluminação, se não com profundidade técnica, pelo menos com grande profundidade conceitual. Só assim ele vai criar espaços que permitam a interação com o *designer* de luz.

Cenografia é imitação da realidade

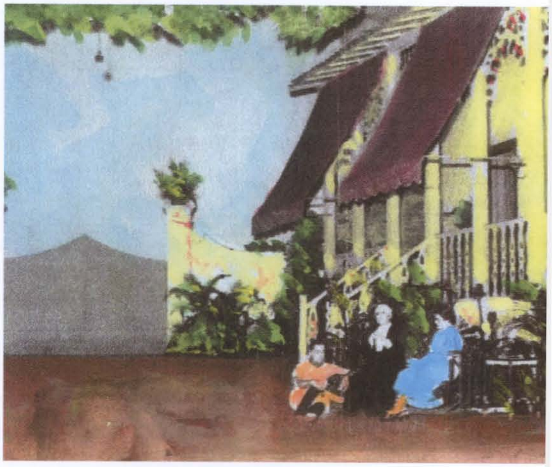
Ouvi numa entrevista para um programa de televisão o cenógrafo José de Anchieta dizer: "Cenografia é a arte da mentira. Quanto melhor você mentir, melhor ela será". Claro que entendi essa provocação como uma brincadeira, mas uma brincadeira que no fundo tem um toque de verdade. Costumo falar para os meus aprendizes que cenografia é a imitação da realidade. Ela não é a realidade, mas, ao estar no palco imitando essa realidade, ela se torna real, palpável.

Pode parecer confuso tudo isso, mas no fundo é para que o jovem artista aspirante a cenógrafo entenda que o melhor caminho para trabalhar a cenografia é fugir do realismo. Claro que em muitas situações o realismo é necessário, especialmente no cinema, na televisão. Em espetáculos teatrais muitas vezes também não temos como fugir dele, caso contrário podemos incorrer em erro.

Cenografia, segundo o cenógrafo José de Anchieta, é a arte da mentira: "quanto melhor você mentir, melhor cenógrafo você será". *Pó, Romeu*, com direção de Adriano Stwart, 1985, mostra a possibilidade dessa brincadeira de Anchieta sobre a imitação da realidade. Foto de J.C. Serroni.

Mas, a meu ver, como artista, trabalhar a forma realista é empobrecedor. Parece que não estamos criando, mas sim fazendo uma cópia. Essa cópia pode ser muito benfeita, muito bem produzida, mas que cenografia é essa, por exemplo, de uma cidade cenográfica? Não seria mais um trabalho de reconstituição, de virtuosismo técnico, um trabalho mais de artesão que de cenógrafo? Qual a real contribuição do cenógrafo, como artista, ao construir uma cenografia realista? Costumo dizer também aos jovens que teatro e cenografia não precisam de tradução. Quando trabalhamos com o realismo na cenografia, parece que estamos legendando os cenários, traduzindo aquele espaço para o público. Isso parece empobrecedor para os espectadores.

Os cenógrafos que me instigam são aqueles que falam por signos, permitindo que o público "monte" suas reações, faça suas próprias leituras, imagine! Por isso, costumo dizer, em tom de brincadeira, que "odeio" o realismo no teatro e aconselho os aprendizes a fugir dele.


Cenografia realista de 1936 para *Noite de São Paulo,* de Alfredo Mesquita, grupo de Amadores, cenógrafo desconhecido. Ilustração de J.C. Serroni.

Como disse, não sou contra o realismo. Ele teve seu lugar e espaço na história, e continua tendo em diversas situações. Algo semelhante se passa com o palco italiano que hoje muitos encenadores contestam e que já foi e é um espaço de grandes contribuições teatrais. Para citar alguns poucos exemplos nesse sentido, podemos mencionar Brecht, Tadeus Kantor e Antunes Filho, entre tantos outros.

Devemos, sim, respeitar o realismo. Talvez seja uma preferência minha, como artista, trabalhar com indicações, com símbolos e espaços que agucem a imaginação do público.

Alerto também que cenografia realista não é simples de fazer. É dispendiosa, e corremos sempre riscos ao fazê-la, por problemas como falta de recursos financeiros e falta de mão de obra especializada, entre outros.

Se estivermos fazendo uma cenografia realista "pra valer", por exemplo, de uma grande sala de meados do século XIX na França, certamente ela nos exigirá muitos detalhes: o pé-direito será alto e as paredes terão divisões no revestimento, entre pintura e papel de parede. Para essa separação será necessária uma baguete. Se for realista, com certeza vai ter um rodapé trabalhado, uma sanca ao alto, vai ter frisos, apliques em relevo. O piso será decorado e sobre ele vamos necessitar de muitos tapetes, além do mobiliário, que deve acompanhar a época: teremos uma grande cristaleira espelhada, com vidros, e sem dúvida ela estará repleta de cristais, prataria, porcelanas etc. E as dificuldades não param por aí. A sala deverá ter arandelas nas paredes e um grande lustre central; e se ele vai acender precisaremos de um interruptor, e cada vez mais coisas, e mais mobiliário, e mais objetos.

Prefiro mesmo apenas indicar a época. É preciso a conivência da direção para trabalhar assim. E isso não é fácil. Mais difícil ainda é trabalhar em nosso país uma cenografia realista, pois não temos tradição de preservação de nossa história, e quando temos é quase inviável fazer uma locação. Construir tudo? Teremos verba?

Precisamos então encontrar as alternativas. Se tivermos um diretor talentoso e um cenógrafo imaginativo, certamente o teatro nos dará os caminhos mais viáveis.

Cito sempre o exemplo da solução dada pelo diretor Antunes Filho, que considero genial, para uma cena de *Trono de sangue*. Acompanhei o processo e o resultado da cena por ser cenógrafo do espetáculo.

Antunes sempre diz que ator brasileiro não sabe usar a espada. Que uma luta com essa arma invariavelmente resulta ridícula. Mas ele precisava finalizar seu *Macbeth* com uma luta dessas entre Macbeth e Macduff. O que fazer?

O cenário tem uma porta ao fundo e duas portas em paredes laterais. O ator que faz Macbeth está numa varanda do cenário e entra Macduff. Ele desce por uma corda, dá duas ou três voltas em círculo, simulando o início da luta, e foge por uma porta do lado esquerdo para as coxias. Seu oponente o segue. O exército corre até a porta e para, olhando agora o início de uma intensa "luta sonora" produzida pelos contrarregras com fortes pancadas de um cano de ferro em outros canos pendurados. Ouve-se uma luta ferrenha, e tudo isso é acompanhado pelas reações do exército, apreensivo. De repente, o golpe fatal imaginário. Os soldados se afastam contra a outra parede com um "oh!" de alívio, param ali por alguns segundos, voltam à porta, apanham duas grossas cordas no chão e vão puxando ao som de um *rock* metálico, muito alto, do Sepultura. Puxam, puxam, até que, sobre uma grande pele de couro de animal, vê-se Macbeth morto coberto de sangue cenográfico. Ao chegar ao centro do palco ainda estrebucha, lançando sangue por todo lado. Macbeth morre e temos um *black-out*.

O que ocorreu na coxia foi que, ao som da última batida do cano, Luís Melo, o ator que fazia Macbeth, correu e entrou numa piscina de sangue já preparado com litros de Karo (melado) e corante.

O aplauso é inevitável pelo crescente da cena, e eu, que muitas vezes a havia assistido, aplaudia sempre, baixinho, a bela solução teatral encontrada por Antunes.

Cenário de *Trono de sangue – Macbeth*, com direção de Antunes Filho, Teatro Anchieta, 1992, em que o diretor sabiamente dribla a necessidade do realismo. Foto de J.C. Serroni.

Cenografia necessita sempre de projeto

Houve uma época na arquitetura, muito remota, em que se riscava o chão para subir um castelo ou uma igreja. A obra ia sendo resolvida ao vivo. No teatro, por muito tempo, a cenografia não demandou projeto. Os telões em perspectiva criados a partir do Renascimento iam sendo pendurados conforme as necessidades das cenas. Não tínhamos ainda a figura do cenógrafo.

A partir dos anos 1920 e 1930, muita coisa começou a mudar no palco do teatro. Surgiram novidades, como a figura mais definida do diretor, a evolução das caixas cênicas dos teatros, a chegada da espacialidade, dos planos e da volumetria no palco, tão visíveis nas obras dos pioneiros nessas possibilidades, Adolphe Appia e Gordon Craig. A luz elétrica chega ao teatro com melhor definição. Surgem também os primeiros estudiosos e teóricos do teatro e começam a propor reflexões sobre o espaço cênico.

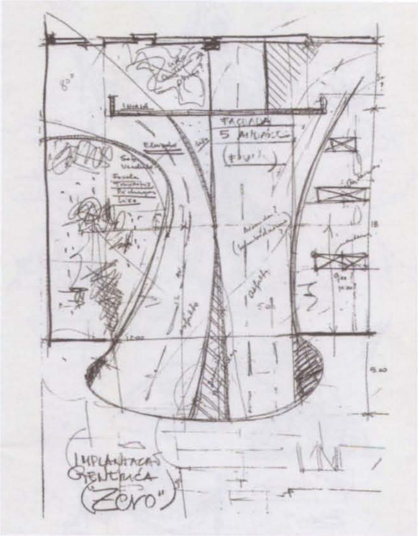
Tudo isso acarretou grandes transformações no entendimento e uso da caixa cênica. Há algumas poucas décadas, tivemos avanços significativos na parte elétrica e na computação – que chegou atropelando e cada vez mais é absorvida pelas encenações, pela cenografia.

Grandes construções cenográficas são necessárias na ópera, musicais demandam uma nova mecânica cênica, os efeitos com projeções avançam, as cidades cenográficas para a TV e o cinema crescem a cada dia, a interação da cenografia com outras linguagens e outras mídias é cada vez mais frequente. O teatro busca novos espaços, faz apropriações instigantes de espaços não construídos para esse fim, retorna à rua e à cidade com novas possibilidades.

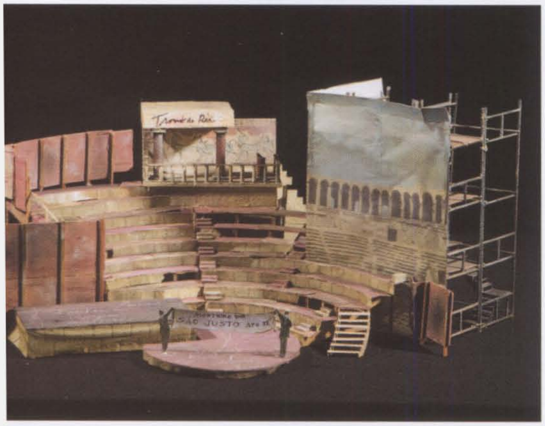
Tudo isso força a cenografia a encontrar caminhos para se expressar. A tecnologia exige novas soluções. Enfim, não é mais possível criar e montar uma cenografia sem um projeto, sem o desenvolvimento das ideias por meio do desenho, da maquete e do computador.

Quanto mais complexa a cenografia, mais exigente o projeto, e quanto mais soluções o projeto encontrar, certamente menos problemas haverá na execução e na montagem da cenografia.

Para que a cenografia chegue a um bom projeto, é necessário que o cenógrafo tenha boa formação. Antes de tudo ele deve desenvolver seus dotes artísticos, ter entendimento da linguagem como conceito – enfim, saber criar. As ideias podem estar num guardanapo de restaurante, traduzidas em alguns traços, em desenhos até toscos.



Desenho de J.C. Serroni para a implantação cenográfica para *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, com direção do alemão Hanz Kresnik, 1992, no Teatro Municipal. Necessidade de projeto executivo bastante detalhado.



Maquete da cenografia para *D. Carlo*, de Verdi. Ópera realizada no Teatro Municipal de São Paulo, 2004, com direção de Gabriel Villela. Cenografia de J.C. Serroni. Fechamento do projeto depois da quarta maquete proposta. Foto de João Caldas.

O que exige o conhecimento técnico – o domínio de materiais, a computação, o desenho gráfico – é o *desenvolvimento* dessas ideias. Muitas vezes é preciso que o cenógrafo entenda de resistência dos materiais, de cálculo, geometria, física, eletricidade, até hidráulica e química, para dar conta do desenvolvimento do projeto, que em muitos casos se traduz em dezenas de pranchas, à mão ou no computador, em maquete e até protótipos.

Resumindo, é necessário que o cenógrafo, além da criatividade, que lhe pode ser nata, tenha também conhecimentos históricos, técnicos e de computação. Ele precisa estar sempre antenado, acompanhando o que está sendo feito pelo mundo. Deve, acima de tudo, "saber ver".

Nunca se contente com a primeira ideia

O lema utilizado acima como título não é exclusivo da cenografia: deve ser seguido em diversas outras atividades de nossas vidas. No caso do teatro, pensando em cenografia, levanto a questão por entender que se trata de algo muito vivo, que se transforma a cada dia no processo de criação. Em razão disso, é importante acompanhar o processo de ensaios, de pesquisas e de execução e montagem, e aceitar mudanças. Quem quer trabalhar com cenografia deve se preparar para isso. É preciso ser generoso, não levar as verdades acima das necessidades de encenação do diretor e estar aberto a mudanças, sempre que elas contribuírem para o bem do espetáculo.

Aprendi muito isso com Antunes Filho, que tem um longo processo de experimentação em suas criações. Antunes é um diretor instigante que não permite que você se acomode nunca, mesmo quando as coisas já parecem estar resolvidas. É importante buscar o lapidamento, enquanto o tempo permitir.

Muitos diretores se acomodam com as primeiras ideias levadas pelo cenógrafo, que, ao vê-las já aceitas, também se acomoda e se acha até muito competente porque teve suas propostas acolhidas. Isso não é bom. Se há tempo, caminhe sempre. Experimente, e uma solução melhor, mais rica, pode aparecer. Aproveite o processo, pesquise, estude, faça exercícios, proponha novas coisas, vá até próximo ao limite de tempo de construção.

Se tudo o que foi buscado não ultrapassar a primeira solução, fique com ela. Dessa forma, você terá aferido outras possibilidades e estará mais seguro com as primeiras propostas.

Teatro, como eu já disse, é muito vivo. Ele pode se transformar dia a dia nos ensaios. O ator pode trabalhar seu personagem de várias formas. O diretor pode ter uma ideia melhor para a cena e, mesmo que estejamos a poucos dias da estreia, devemos estar preparados para tentá-la.

Fiz uma cenografia com o Abujamra no Rio de Janeiro, uma montagem no Teatro João Caetano, *Michelângelo*. A cenografia definida meses antes da finalização do espetáculo estava pronta. Foi totalmente construída e estávamos em montagem, dias finais antes da estreia. Na cenografia – uma grande sala do Vaticano – havia oito grandes colunas góticas, quatro de cada lado, altas, com cerca de sete metros e meio cada uma. Fizemos uma pintura marmorizada, cor de camurça. Uma semana antes da estreia – as colunas já estavam lá havia sete dias –, o diretor em certo momento comentou que elas pareciam um pouco falsas, a pintura talvez estivesse clara demais, talvez a textura não fosse adequada etc. Já fiquei de antena ligada, porque sabia que íamos ter problemas. Acostumado a outros trabalhos com o Abujamra, percebi que ele não estava gostando e que certamente pediria mudanças. Não deu outra. Três dias antes da estreia, me chamou e disse, daquela forma que quem o conhece entende bem: "Serroninho, olhe bem estas colunas! Elas vão te derrubar. Olhe bem!". E não falou mais nada.

Chamei assistentes, cenotécnico, produção e iluminador, e depois de conversarmos decidi embrulhar as colunas com veludo e amarrá-las, como faz o artista búlgaro Christo, que embrulha edifícios, metamorfoseando espaços públicos. Comprou-se o tecido – 250 metros, ali mesmo do lado do teatro. Fizemos uma virada de noite monumental, com muita gente, e finalizamos o trabalho para ensaios.

Ao chegar ao teatro, Abujamra de imediato não falou nada, mas notei aprovação em seu olhar. Ensaiamos, a luz foi alterada, e no final ele me disse: "Serroninho, agora sim!".

Ensaiamos mais um dia e estreamos. Cá comigo mesmo, eu disse: "É, ficou muito melhor!".

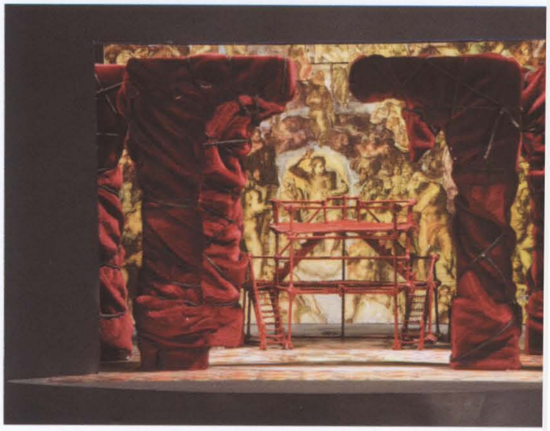
Muitas vezes, quando essas solicitações partem de um diretor experiente, temos de prestar atenção, pois quase sempre ele tem razão. Aprendi muito com esse episódio.

Seja simples, porém não simplista

Procurar a síntese. Talvez seja essa uma das maiores dificuldades de um cenógrafo, mas também seu maior trunfo quando ele consegue alcançá-la.

É difícil escolher um só caminho quando temos centenas deles. Não é fácil

Maquete da cenografia para *Michelangelo*, com direção de Antônio Abujamra, Teatro João Caetano, Rio de Janeiro, 2000. Mudanças de última hora. Foto de Márcia Pires.



optar. Ficamos sempre tentados, pelo menos eu ficava em início de carreira, a colocar tudo no palco de uma só vez. Parece que eu sentia a necessidade de me garantir com alguma coisa. Se uma não funcionasse, poderia ser compensada por outra.

Fui aprendendo com o tempo que a cenografia deve ser muito econômica. Afinal, o espaço do palco deve ser em primeiro lugar destinado à *mise-en-scène* da direção e aos atores. Não devemos atravancar o palco com muitos elementos, que podem emperrar a ação.

Quando pomos muitas formas, cores e objetos em cena, estamos sendo descritivos. Isso empobrece o espaço, o espetáculo. Como eu já disse, teatro bom não precisa de tradução.

Quando fazemos isso, parece que estamos subestimando o público, querendo explicar tudo a ele. A boa cenografia não precisa de legendas, fala por si mesma.

É muito mais difícil, mas muito mais rico, poder dizer tudo com um único elemento. A capacidade de sintetizar todos os elementos num só é uma qualidade invejável e deve ser perseguida sempre.

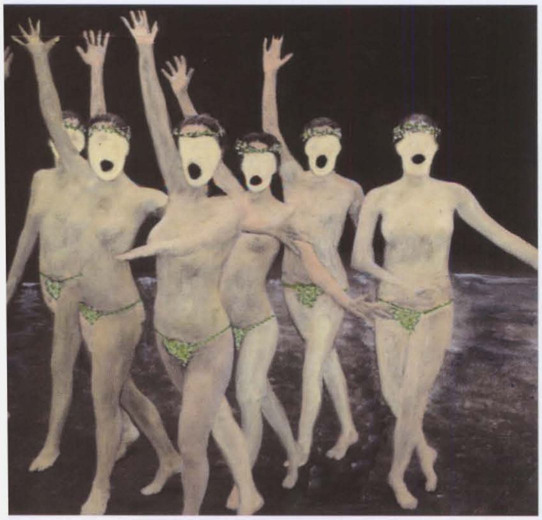
Existe o falso entendimento de que um palco vazio não tem nada, de que os espetáculos realizados em caixa preta, sem uma cenografia construída, não têm cenário. Quem pensa assim está cometendo um equívoco. O vazio do palco está plenamente cheio de "átomos", de pontos invisíveis que aparentemente montam aquele vazio. A entrada de um facho de luz nesse espaço cria movimento, preenche-o, a corrida de um ator na diagonal do palco cria espacialidade, até um som que interage com esse vazio cria um espaço imaginário.

Antônio Abujamra conta que numa ocasião, ao conversar com um cenógrafo, disse: "Não vou precisar de nada no palco para este espetáculo". O cenógrafo, despreparado, pergunta: "Então você não precisa de um cenógrafo?", e ele responde: "Eu preciso de alguém que assine esse nada!".

É muito importante ter noção dessa volumetria aparentemente vazia do espaço. É preciso saber usá-la. E nesses casos seu bom-senso só pode ser posto em prática com plena conivência da direção. É preciso muita harmonia entre diretor, cenógrafo, iluminador, atores, para que esse vazio seja preenchido com significados.

Sempre me lembro da montagem de *Macunaíma*, de Antunes Filho. Não participei da primeira versão feita por Naum Alves de Souza, mas acompanhei

Ilustração de J.C. Serroni para o espetáculo *Macunaíma*, da antológica cena das estátuas criada por Antunes Filho. Montagem realizada em 1979, que mostrava claramente o espaço vazio, a caixa preta, preenchidos de ideias.

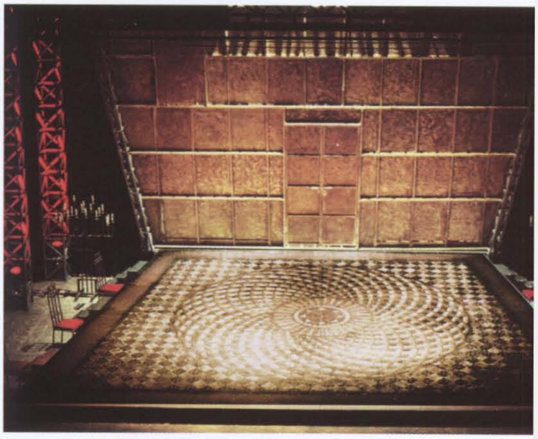


todo o processo desenvolvido no Teatro São Pedro, ainda antes de sua reforma, lá nos finais dos anos 1970.

Antunes e seu grupo experimentaram por quase dois anos todas as possibilidades cênicas de espaço e de cenografia. Depois de dezenas de tentativas diferentes, ele acabou optando pelo palco vazio e trabalhou com o corpo dos atores, com figurinos, adereços, muito jornal e um pouco de luz. Preencheu esse vazio de *Macunaíma* com imagens maravilhosas, conjuntos de personagens com movimentos significativos. Que cena aquela do jardim, com estátuas humanas, mais fortes do que se fossem de mármore! E olha que eram quase cinco horas de espetáculo. É preciso muita inteligência e muito talento para conseguir essa façanha. O público de São Paulo e de várias outras partes do Brasil e do mundo saía maravilhado.

Como *Macunaíma* viajou muito pelo país, por festivais, cidades do interior, ele acabou criando, particularmente para o teatro amador, um novo paradigma. Os diretores, atores, os grupos viam o espetáculo e comentavam: *"O moderno agora é fazer espetáculo em caixa preta. Com o palco vazio"*. E tentavam esse caminho, conseguindo levantar o espetáculo com muita rapidez, em quarenta, cinquenta dias. O que invariavelmente acontecia: uma grande decepção. O espetáculo resultava pobre. Faltavam ideias, boas soluções cênicas. Isso mais tarde provocava uma grande reflexão. Não era possível optar pelo vazio por imitação ou por pobreza: *"Não temos dinheiro para cenografia, vamos fazer no palco vazio"*.

O vazio só pode ser utilizado por conceito. Sem isso se estará fazendo realmente uma obra vazia no vazio do palco.

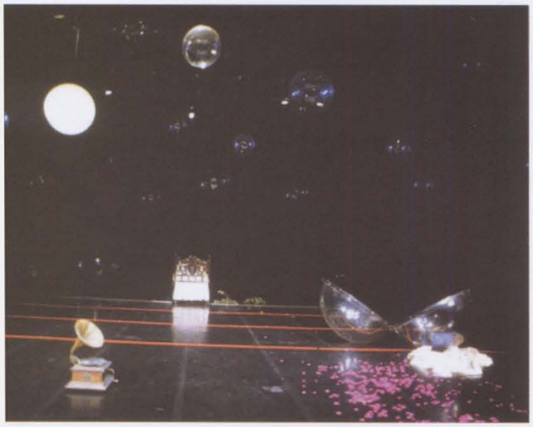


Espetáculo *Rei Lear*, com Raul Cortez, direção de Ron Daniels, Teatro Sesc Vila Mariana, 2000. Cenografia em que o piso tem grande significado. Foto de J.C. Serroni.

O piso do palco também é cenografia

A importância cenográfica do piso do palco talvez seja um dos "mandamentos" mais específicos do CPT. Todos os espetáculos lá produzidos são apresentados no palco do Teatro Anchieta, a meu ver um dos melhores espaços do país para a arte teatral. Seu palco é generoso e ao mesmo tempo a plateia é íntima, próxima, com uma inclinação quase de estádio, que sobe mais de cinco metros em suas 16 fileiras de poltronas. Como o palco é baixo, está 25 centímetros acima do nível do piso, quando se entra lá no alto, pela plateia, a primeira coisa que se avista é o piso do palco.

Percebemos, por isso, que ele pode ter uma importância fundamental



Cenografia para *Nova velha estória*. Direção de Antunes Filho, 1991. Desenho de piso com significado e experiência com novos materiais: bolhas de acrílico. Foto de Emidío Luisi.

na encenação, especialmente por trabalharmos no CPT quase sempre com o palco vazio, com cenografias de contorno, de fundo, aéreas, ou compostas de elementos móveis que entram e saem sobre rodas. Se essa é uma constante nas encenações do Antunes, o que fazer com esse grande piso? Temos de imprimir significado nele, além do fato de que é nas tábuas que a encenação se desenvolve.

Para cada espetáculo dávamos uma personalidade a esse piso. Por exemplo, em *Nova velha estória*, de 1991, baseado no conto *Chapeuzinho Vermelho*, ele foi revestido de linóleo preto e nele aplicamos quatro linhas paralelas ao sentido da boca de cena: três vermelhas e uma branca ao fundo. No decorrer do espetáculo, o público percebia que as linhas vermelhas eram os caminhos perigosos para Chapeuzinho Vermelho e que o branco era o caminho do bem, pelo qual Chapeuzinho deveria andar.

Em *Trono de sangue*, de 1992, fizemos um piso vermelho-sangue laqueado, sem emendas, que parecia uma grande pedra vermelha lisa, reflexiva, com um desenho de piso de teatro elisabetano que dava ao cenário um caráter de castelo medieval, algo também do Globe Theater de Shakespeare.

Vale ainda comentar o piso projetado para *Gilgamesh*, em 1995. Antunes queria que o espetáculo fosse ritualístico; que estivéssemos num monastério, onde se queimava incenso o tempo todo; queria um clima de religiosidade. Forramos o palco com chapas de madeira escura, envernizadas, que eram enceradas semanalmente. Os atores trabalhavam descalços e depositavam seus adereços, seus chapéus, em estantes caprichosamente forradas de veludo. Aquilo não era um simples adereço de cena; continha algo de sacro, de ritualístico.

Esses são apenas alguns exemplos da importância e do significado que um piso pode ter em um espetáculo. Muitas vezes não nos preocupamos, porque já temos lá o assoalho do palco e isso nos parece suficiente. Ao finalizar a montagem percebemos que algo ali destoa – quase sempre se trata do piso, e teremos dificuldades se ele não for pensado em harmonia com o espetáculo.

Quem trabalha com cenografia para dança deve ter essa atenção redobrada. Quase sempre o piso de palco para dança é vazio e muito presente, já que grande parte da atenção estará voltada para os pés dos bailarinos. A luz normalmente incide forte no piso, o que requer um estudo aprofundado de cor e de material, já que não dispomos de tantas opções para pisos de cenografia.

Teatros amplos, com grande inclinação e com balcões superiores, merecem sempre uma preocupação maior no sentido de transformar essa grande placa que compõe o piso do palco em algo que transmita algo a mais que sua função primeira. O piso como é, é o piso do teatro. É preciso transformá-lo no piso de sua cenografia, de seu espetáculo.

Em cenografia nada pode ser gratuito

Todo elemento no palco deve ser útil ao espetáculo e ao ator. Esse "décimo mandamento" está bastante inserido em vários anteriores. O que eu discuto sempre é: qual a função da cenografia para o espetáculo? A quem ela servirá? Quais os seus significados com a interação do ator, da luz, da sonoplastia? Como já mencionei anteriormente, o piso do palco é do ator e deve estar sempre preparado para receber a movimentação cênica gerada nele.

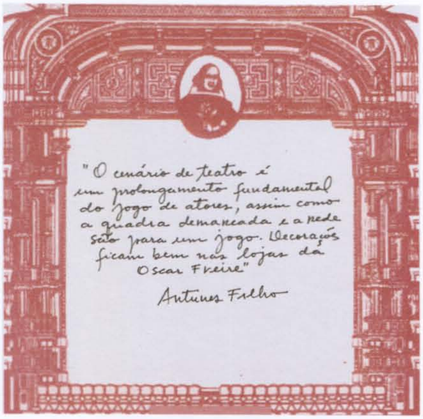
Tudo o que pusermos no palco gratuitamente, sem função, certamente desviará o olhar do público e poderá dificultar a movimentação do ator.

Como diz Antunes Filho, "o cenário de teatro é um prolongamento fundamental do jogo de atores, assim como a quadra demarcada e a rede o são para um jogo. Decorações ficam bem nas lojas da Oscar Freire". Esse depoimento deixa muito claro que cenografia não é decoração. Cenografia não é só pendurar "paninhos" no palco.

Claro que os elementos cênicos não precisam ter uma função física, não é necessário que o ator se sente na cadeira colocada em cena, mas é importante que o público possa, de certa maneira, entender a presença dela ali.

Mais conselhos e alguns cuidados

Exponho a seguir mais alguns conselhos que costumo transmitir aos meus aprendizes e chamo a atenção para certos cuidados importantes em cenografia. São reflexões feitas ao longo da minha trajetória e que têm sido muito úteis quando crio cenografia. Alguns desses cuidados já estão mencionados nos "dez mandamentos" acima, mas nunca é demais enfatizá-los.



"O cenário de teatro é
um prolongamento fundamental
do jogo de atores, assim como
a quadra demarcada e a rede
são para um jogo. Decorações
ficam bem nas lojas da
Oscar Freire"

Antunes Filho

Definição de cenografia por Antunes Filho. Parte do painel de azulejos do Espaço Cenográfico. Foto de Márcia Pires.

O espaço da cenografia deve ser "dramatizado"

O espaço da cenografia não é um espaço qualquer, uma arquitetura. Ele deve ter sempre algum significado dramático, cênico. O cenógrafo José de Anchieta diz que "todo espaço é cenografia: a sala ou o banheiro da sua casa, um banco sob uma árvore num jardim, o vagão de um trem, uma ponte etc.". O comentário deve ter sido feito num contexto que o justifica, mas lendo assim, como agora, podemos discordar. Do meu ponto de vista tudo isso pode, sim, ser cenografia, mas desde que criemos um sentido teatral para esses espaços.

O centro do espetáculo é o ator

A cenografia deve amparar o ator. O importante numa cenografia não é uma porta que está no cenário, mas sim o momento em que alguém está passando por ela. Tudo o que puder ser feito para ajudar no desempenho do ator deve ser feito, pois isso sempre vai contribuir para o sucesso do espetáculo. Já nos aprofundamos sobre esse aspecto no primeiro mandamento da cenografia: o ator é o centro do espetáculo.

A escala humana é importante no teatro

Está comprovado que o olho de um ser humano não consegue ver outro olho humano além de vinte metros. Sendo assim, e entendendo que muitas vezes um olhar numa cena é mais importante que qualquer elemento de cenário, devemos pensar muito sobre o assunto. O teatro, teatro mesmo, "pra valer", experimental, de pesquisa, de reflexão, que faz o público pensar, precisa ser de fato visto e ouvido. Nesses casos, um sussurro, uma respiração, podem ter grande significado. É preciso estar atento, principalmente se o espetáculo se apropria de um espaço externo, não convencional, que não esteja preparado para isso. Os teatros mais íntimos são melhores. Os teatros com plateias bastante inclinadas, como a do Teatro Anchieta, colaboram para isso. O ator vê sempre o público na sua frente, e não um vazio de parede. Também contribuem para a dimensão humana os teatros que têm varandas ou balcões laterais. O ator se sente abraçado pelo público. O grande diretor Peter Brook, por exemplo, preocupa-se com isso; sempre procura aproximar o público e o espetáculo, já tendo levado os espectadores praticamente para dentro do palco, nos espaços laterais. Esse formato sempre ajudará o bom desempenho do ator, que vai se sentir amparado pelo público.

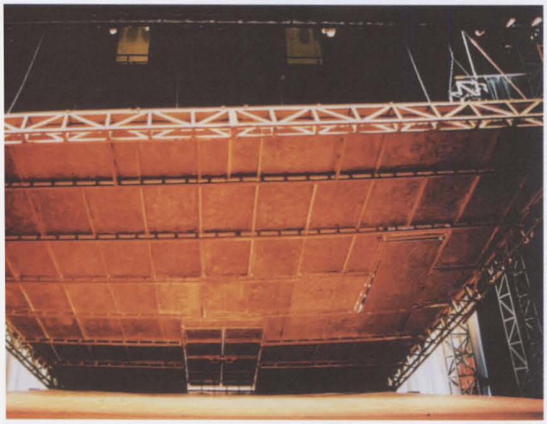
Teatro não é cinema. Todo cenógrafo deve estar muito atento a isso.

Precisamos do conhecimento, da técnica, da pesquisa

O tempo do empirismo, do autodidatismo, já passou na cenografia, como já afirmei nos "dez mandamentos". Temos pouquíssimas escolas de cenografia no país, poucas publicações em português, teatros mal equipados, falta de técnicos especializados – enfim, temos ainda muitas carências. Talvez seja até por isso que nossa cenografia desperta tanta admiração no exterior. Os profissionais de outros países admiram nossa forma de trabalhar, livre e com improvisos. Acham que o cenógrafo brasileiro é muito criativo e que tem grande "jogo de cintura". Não posso discordar dessa opinião. Mas é preciso avançar. Se já nos admiram com tantas carências, o que não poderemos ser com novas tecnologias, publicações, teatros bem equipados, mão de obra técnica especializada etc.?

Que cenógrafo você quer ser: um artista ou simplesmente um profissional?

A cenografia evoluiu muito ultimamente e abriu novas possibilidades no mercado. Quando comecei a exercer essa profissão há mais de trinta anos, a cenografia se resumia a teatro, ópera, alguns trabalhos na televisão e muito pouco cinema. Hoje o mercado se abriu. Temos muitas possibilidades nas áreas de dança, publicidade, eventos, festas, estandes, vitrines, Carnaval, parques lúdicos, decorações nos *shoppings* e, especialmente, na área de museografia e em exposições. As possibilidades estão abertas, só é necessário que o cenógrafo defina em que área quer atuar. Umas são mais artísticas, outras mais técnicas, umas dão mais retorno artístico e outras retorno financeiro, umas são feitas em alguns dias, outras em meses, até anos. Sempre aconselho quem quer começar a trabalhar em cenografia que inicie pelo teatro. É ele que oferece as possibilidades mais completas. Se o cenógrafo dominar bem a linguagem para a cenografia de teatro, certamente, com pequenos ajustes, poderá fazer qualquer outra cenografia. Se ele é um cenógrafo de TV, por exemplo, talvez não faça bem a cenografia para teatro. É preciso levar em conta também outros aspectos. Algumas cenografias pagam mais que outras; dão maior ou menor visibilidade; exigem conhecimento técnico mais profundo ou mais superficial. É necessário avaliar todos os prós e os contras e definir sua principal área de atuação. Em nosso país dificilmente se sobrevive apenas com a cenografia para teatro, por ser muito instável. É aconselhável buscar alternativas na área, transformando-se então em um artista múltiplo – tema do próximo item.



Estrutura metálica de três toneladas para a cenografia do *Rei Lear*. Foto de J.C. Serroni.

Artista múltiplo, e não especialista em generalidades

O cenógrafo Cyro Del Nero, um dos maiores cenógrafos que o Brasil já teve, costumava dizer em suas aulas e depoimentos que "o cenógrafo é um generalista". Tivemos várias discussões a esse respeito, porque sempre defendi que o cenógrafo deve, sim, dominar vários aspectos de diversas linguagens, deve ter conhecimento teórico, técnico, deve saber um pouco de arquitetura e de dramaturgia, um pouco de pintura e escultura, de elétrica, de iluminação; precisa, sim, saber um pouco de tudo, mas precisa saber juntar tudo em outra linguagem, única, que é a cenografia. Não precisa ser um especialista em cálculo e resistência dos materiais, pois nesse caso seria um calculista em estruturas, mas sendo cenógrafo ele precisa, sim, de conhecimento básico do assunto, que atenda à sua demanda do dia a dia. Se houver uma cenografia muito complexa, que exija muito mais, ele deve contratar um consultor da área para auxiliá-lo.

Sempre em busca de novos materiais e novos espaços cenográficos

O Brasil é um país em que a cenografia ainda está fortemente calcada na madeira, no tecido e no ferro. É preciso descobrir alternativas. O ferro é um material difícil de trabalhar, a madeira está cada vez mais escassa, e a maioria dos tecidos é sintética, além de não possibilitarem grandes inovações de uso.

Hoje há muitos materiais originados do petróleo, como o vinil. Há também acetato, acrílico, telas de metal e plástico, alumínio, materiais recicláveis, sucata, borracha, materiais da natureza; em suma, uma série de novas possibilidades para a realização da cenografia. É só experimentar.

O cenógrafo deve estar sempre antenado com as novas formas de encenação, deve refletir muito sobre qual seria o espaço ideal para o teatro e a cenografia neste início de milênio, porque cada vez mais nossos encenadores estão em busca disso. Com tantos grupos e tantos diretores experimentando teatro em espaços não convencionais, é preciso pensar em novos caminhos, já que nesses casos não se conta com a ajuda das caixas cênicas do palco italiano. Tudo deve ser inventado.

Bom-senso no uso das novas tecnologias

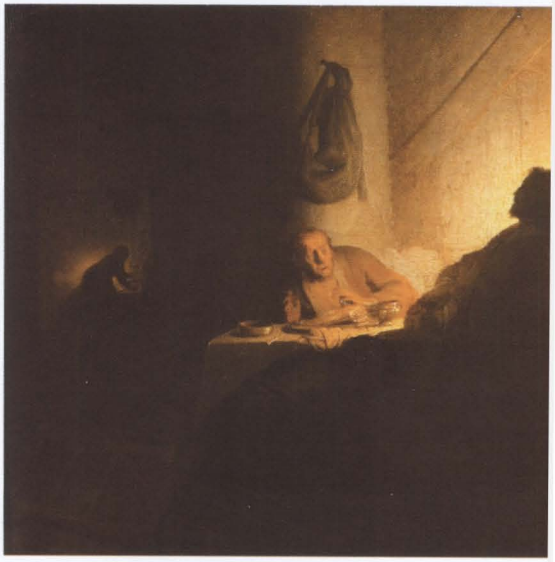
Não devemos permitir que as novas tecnologias nos engulam. Antes de tudo, quero deixar muito claro que sou completamente a favor da tecnologia.

Muito em breve não faremos mais nada sem ser via computador, e teremos de nos acostumar com os novos equipamentos de mecânica cênica, assim como a luz já o fez. Não podemos deixar, no entanto, que a tecnologia predomine, que ela acabe com a magia do teatro, pois o teatro não é industrial. Cada encenação tem seu caminho próprio e deve achar as soluções específicas para ele. As soluções via computador geralmente são matemáticas, frias e repetitivas. Muitos iluminadores hoje, por exemplo, já querem ter junto à sua mesa digital uma mesa manual, para que possam ter uma margem de operação pela emoção.

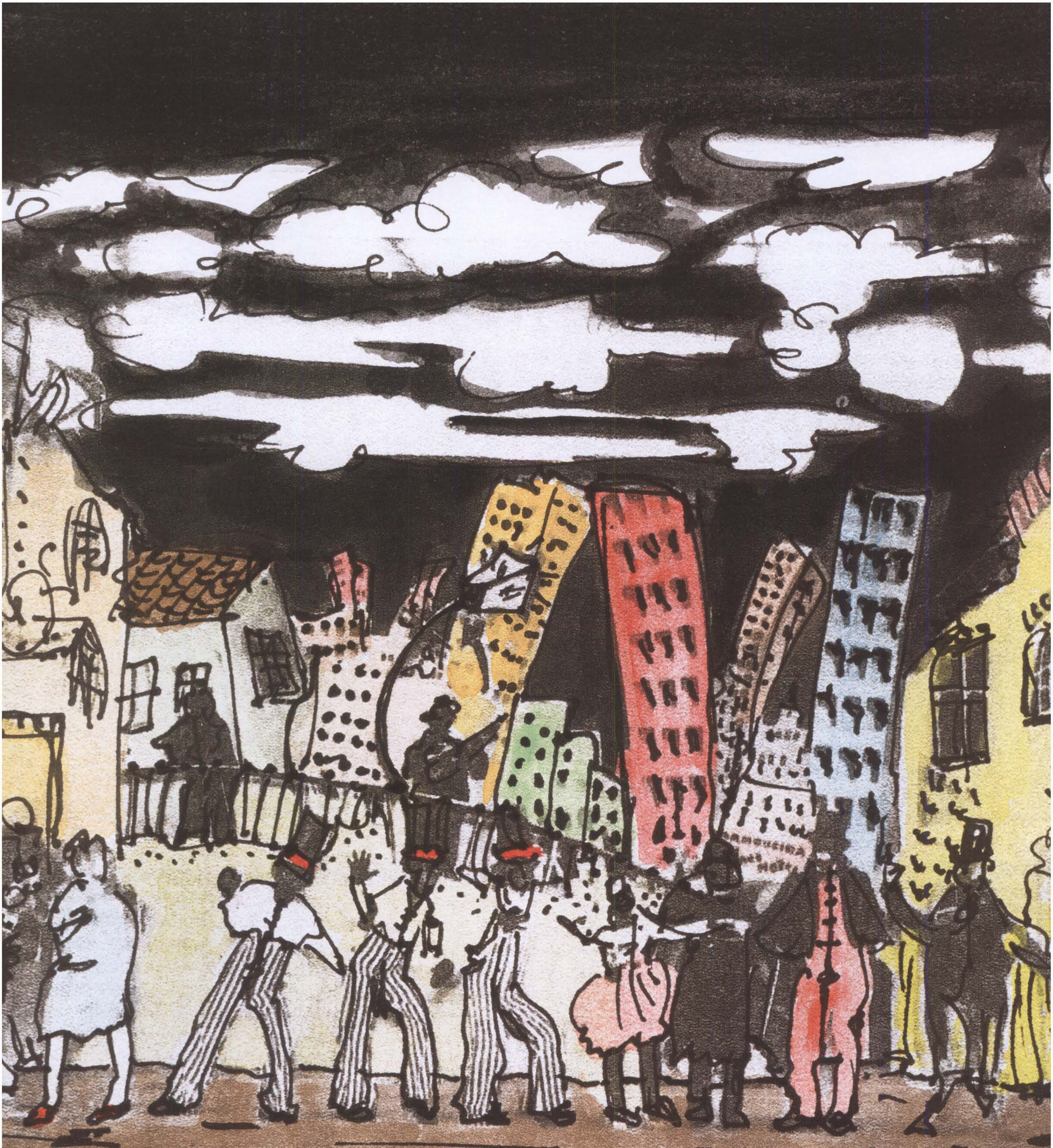
Educar o olhar para a cenografia

Tudo pode ser fonte de inspiração. É muito importante para o cenógrafo, e imagino que para os artistas em geral, educar o olhar para a leitura do que vê, com sensibilidade, com olhos e ouvidos, às vezes mãos, para ir criando na mente um repertório de imagens. Em algum momento ele irá usá-las. O cenógrafo não pode se contentar com o que encontra no Google, que sem dúvida é um ótimo instrumento, mas que, a meu ver, nunca substituirá o manuseio de um livro. Nada melhor que ouvir ao vivo o depoimento de um artista em vez de ler o que está escrito sobre ele nas redes de internet. Isso é insubstituível.

O cenógrafo deve olhar com atenção uma obra de arte num museu, numa exposição. Parar, por exemplo, diante de uma obra de Rembrandt e tentar entender de onde vem a luz para o quadro, seu jogo de sombras, a composição da cena. Quem visita um museu repetidamente, a cada vez verá uma coisa nova. Outra dica é andar pela cidade, reparar nas coisas, perceber, num dia chuvoso ou de sol, como a luz funciona; ou andar na mata, prestando atenção nas sombras, nos raios de sol que atravessam a vegetação; assistir a filmes de arte, como os de Kurosawa, Bergman, Fellini – grandes fontes de inspiração. E também acompanhar o trabalho dos estilistas de moda, que são muito ousados e inventivos. Tudo pode dar pistas para a criação na cenografia, com observação e reflexão. E eu diria ainda aos cenógrafos: indague a si mesmo o porquê disso, o porquê daquilo; fique sempre antenado. Tudo será aproveitado um dia. Tudo pode ser fonte de inspiração.



The Supper at Emmaus de Rembrandt
por volta de 1628,
óleo sobre tela 39 x 42 cm,
Musée Jacque Mart-André, Paris.
Grandes pintores nos oferecem informações sobre a importância de dominar o *design* da luz, e Rembrandt é um deles, como se pode ver nesta pintura.



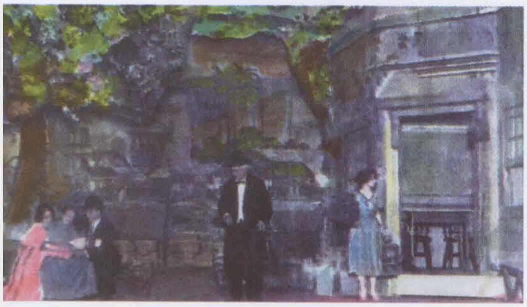
OS PRECURSORES DA CENOGRAFIA BRASILEIRA

até ***Vestido de Noiva***, de Nelson Rodrigues, Ziembinski e Santa Rosa, e um panorama da cenografia de ***Vestido de Noiva*** aos nossos dias

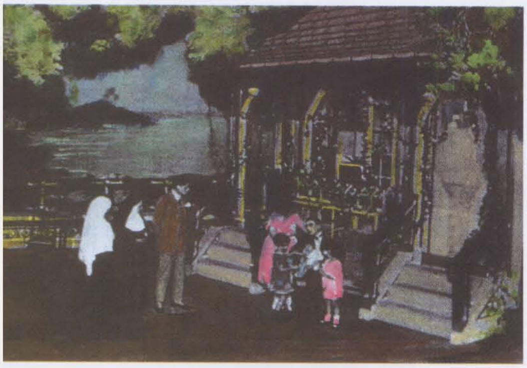
O pouco de teatro brasileiro que tivemos por quase quatro séculos foi em geral importado, assim como sua cenografia. Os cenários já concebidos e prontos, na maioria das vezes telões pintados e algum mobiliário, tinham apenas de ser montados no palco, o que sempre era feito por pessoas não especializadas. Pode-se afirmar que foi apenas há cerca de setenta anos que o Brasil começou a ter uma cenografia que pudesse ser considerada aceitável do ponto de vista conceitual, espacial e técnico. Somente após a década de 1940 surgiram trabalhos cenográficos mais significativos.

Até o início do século XX, a cenografia brasileira se configurava como um trabalho de pintura. A cenografia era feita na base dos telões em perspectiva, dando a ilusão de profundidade, e, quando havia outros elementos (móveis, objetos, utensílios etc.), eles eram extremamente realistas e conjugavam-se perfeitamente com a pintura – que também o era. É pena que exista pouquíssima documentação a respeito, o que nos permitiria acompanhar melhor a evolução. Um dos poucos textos que descrevem a cenografia do final do século XIX mostra que ela era considerada um elemento de grande importância, aparecendo até mesmo nos cartazes de propaganda afixados nos bares, nas lojas e em outros lugares públicos. Nas montagens de grandes elencos, a descrição vinha acompanhada do nome do pintor cenográfico.

Cenografia para o espetáculo *Guerra ao mosquito,* no Teatro Carlos Gomes, no Rio de Janeiro. Direção de Olavo de Barros, 1929. Ilustração de J.C. Serroni.



Casa do tio Pedro, de Oduvaldo Vianna,
Teatro Trianon, Rio de Janeiro, 1920.
Ilustração de J.C. Serroni.



Manhã de sol, de Oduvaldo Vianna,
cenografia de Ângelo Lazary, Teatro Apolo,
Recife, 1922. Ilustração de J.C. Serroni.

> O corsário negro tem, no terceiro ato, um jardim em Macau enfeitado, e isso é devido ao mágico pincel do notável e distinto cenógrafo Rossi. E na cena do quarto ato, a fragata *Isabel II* e o brigue *Voador* devem-se ao insigne Orestes Coliva. A esse mesmo Coliva devemos "catapultas de águas verdadeiras", no quadro *Águas em seis dias*, de uma revista do ano, em que se presta homenagem a Paulo de Frontin.[1]

Como se vê, o termo *cenógrafo* já era corrente. Na mesma época, o teatro começa a utilizar os novos inventos dos maquinários teatrais que possibilitam subir e descer telões simultaneamente, o que os torna motivo de atração. A descrição de cenário de *A degolação dos inocentes*, drama sacro em cinco atos, ornado de combates e transformações, é bem ilustrativa:

> 1° ato – nos arredores de Jerusalém. 2° ato – grandioso salão do rei da Judeia. Ao fundo, o monte Calvário. 3° ato – grande galeria dos aposentos reais, ricas tapeçarias que depois se abrem e deixam ver a cidade durante a noite. 4° ato – o templo dos judeus iluminado por duzentas lâmpadas. 5° ato – aposento do rei, o qual se transforma em um bosque de palmeiras finalizando-se pela mais extraordinária apoteose, com a mansão dos anjos. As águas do rio Jordão inundam a terra e trazem a verdadeira religião do cristianismo. A ascensão de Cristo – toda maquinada com movimento geral.[2]

No chão, na horizontal, o pintor cenográfico pintava grandes panos preparados com papel e cola por toda a superfície. Depois os painéis eram levantados e pendurados em varas de cenário, em posição vertical. Impressionava a qualidade da pintura, seu realismo, o trabalho de sombra, que davam à imagem grande veracidade. O realismo muitas vezes era prejudicado pela luz, que, quase sempre frontal, "chapava" a pintura tirando-lhe a ilusão.

O pano de fundo da cena (o *décor*, em francês) era na maioria das vezes um telão pintado, e raramente apareciam alguns elementos feitos de madeira e forrados com pano, que nada mais eram do que aquilo que hoje chamamos de gabinete. Era comum no início do século XX que telões e elementos cênicos fossem usados por diferentes produções. Uma produção que chegava de viagem muitas vezes ia ao depósito do teatro ver o que havia de disponível para usar em sua montagem.

---

[1] Tese de Graduação Interdisciplinar de J.C. Serroni (FAU-USP), 1976.

[2] Idem.

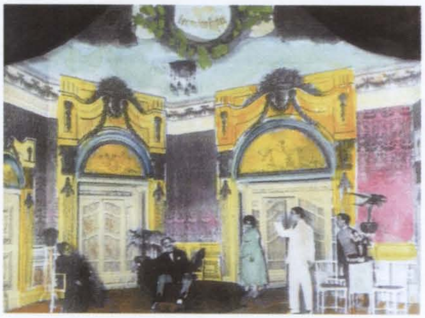
Um artigo de Clóvis Garcia (cenógrafo e crítico teatral) e Osmar Rodrigues Cruz (diretor teatral) nos dá a dimensão desse hábito, ainda muito comum na década de 1940:

> Chegava uma companhia a um teatro e o chefe dos maquinistas perguntava qual era o ambiente da peça – "uma sala de estar", falava o diretor. E o chefe da maquinaria gritava para o encarregado na varanda de movimentar as varas do urdimento: "Desce um gabinete que está atrás do telão da floresta para ver se serve". Ou então, quando se tratava de uma sala palaciana: "Desce o telão do segundo ato da *Tosca*", dizia o maquinista-chefe fazendo as vezes de cenógrafo.[3]

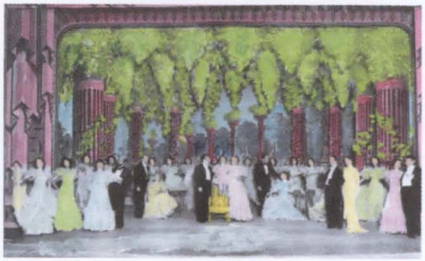
É incrível como, quase um século depois, essa visão permanece – de outra maneira, é claro, mas ainda nos dá a impressão de que em muitos casos a cenografia não é realizada a partir de conceitos próprios de linguagem, que emanem das necessidades específicas de uma concepção. Exemplo disso era a locação de cenários para óperas dos Teatros Municipais do Rio de Janeiro e de São Paulo, que muitas vezes alugaram cenários e figurinos prontos do Teatro Colón de Buenos Aires ou do Teatro Nacional do Chile. Por razões econômicas, ficava mais barato alugar um cenário completo para três ou quatro atos de uma *Traviata* ou um *Don Giovanni* do que produzi-lo totalmente aqui no Brasil. Como uma concepção pensada de outra forma, em outro lugar, pode atender a uma nova concepção a ser desenvolvida por aqui? Ainda hoje temos outro exemplo dessa falta de personalidade cenográfica, com a cenografia imposta pelos produtores estrangeiros para os musicais que montamos aqui no Brasil.

Um dos primeiros homens de teatro a realmente se preocupar com a cenografia como elemento vital do espetáculo foi Procópio Ferreira, a partir da década de 1920. Ele já percebia que a elaboração da cenografia

O terceiro marido, de Sabatino Lopes, Teatro Trianon, Rio de Janeiro, 1923. Ilustração de J.C. Serroni.



A garota de ouro, Revista Walter Pinto, Rio de Janeiro, 1935. Ilustração de J.C. Serroni.

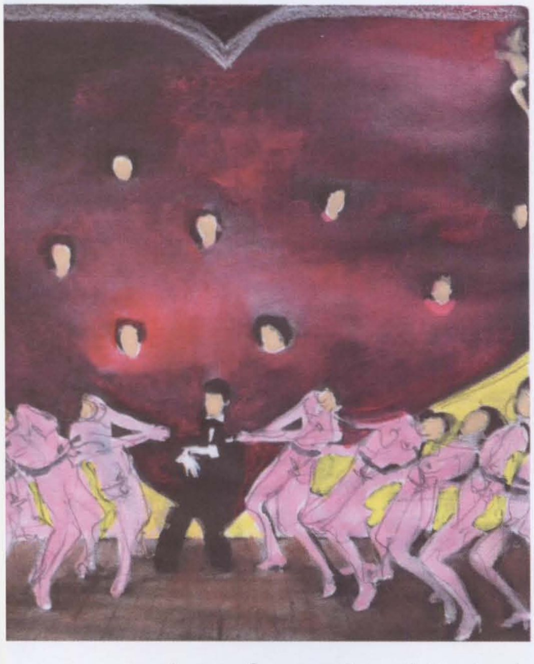


---

[3] MILARÉ, Sebastião. "Breve panorama da cenografia no Brasil". Catálogo da participação brasileira da Quadrienal de Praga de 1991, São Paulo, p. 37.

deveria acontecer em conjunto com a concepção cênica do diretor e que os cenários não deveriam ser entregues apenas a um bom pintor. O teatro punha em cena elementos que a pintura e a perspectiva não conheciam, como a mobilidade espacial e o tempo.

> Procópio preocupava-se particularmente com a cenografia. Foi o primeiro a dar importância à colaboração do artista plástico num espetáculo de teatro. A presença do cinema, a riqueza visual que podia oferecer o exemplo das companhias estrangeiras, a possibilidade do emprego de novos materiais, tudo isso impeliu o teatro a ver com outros olhos a parte cenográfica. Ainda que meramente decorativo, o cenário começava a existir. Diz o próprio Paim (cenógrafo dos mais reconhecidos da década de 1930): "Em São Paulo trabalhavam nessa época Rômulo Lombardi, Henrique Manzo, Juvenal Prado e o próprio autor deste depoimento. Gostaria de ressaltar a qualidade das obras que realizaram e, mais ainda, a grandeza de seus corações simples e generosos, sempre dispostos a conceder o auxílio que lhes era pedido. Cada qual se dedicava a uma especialidade: casa de campo, ambientes modestos, salões, galerias, varandas, jardins de inverno etc. Quanto a mim, tinha preferência por ambientes de estilo, isto é, nesse sentido pintei alguns para as várias companhias. Lembro-me de um gabinete estilo chinês, todo revestido de charão vermelho com cegonhas brancas esvoaçando sobre cerejeiras. Os lustres e mobílias seguiam o mesmo estilo e eram pretos. Também cenários fantásticos, como o interior de um coração, com os respectivos alojamentos para nobres e baixos sentimentos".[4]



Cenografia para o Teatro de Revista da Companhia Tró-ló-ló. Quadro "Coração" do espetáculo *Estupenda*. Teatro Carlos Gomes, Rio de Janeiro, entre os anos 1934 e 1938. Ilustração de J.C. Serroni.

Felizmente, para o bem da cenografia, já havia no início do século passado alguns artistas preocupados com o significado dela. Por exemplo, no início dos anos 1920, quando Renato Viana dirigiu *A última encenação de Fausto*, ele propunha o Teatro da Síntese, no qual a iluminação e a sonoplastia deveriam aparecer também como valores dramáticos. Renato Viana trabalhou muito no sentido de valorizar o clima dramático dos espetáculos, de encontrar significados mais apropriados para a cenografia. Ele pregava uma nova ética da profissão no teatro. Buscava já nessa época a interação das partes no todo do espetáculo. Muitas das suas tentativas fracassaram, mas com o tempo ele disseminou a ideia de renovação, de novas preocupações com o fazer teatral, e conseguiu alguns adeptos a sua causa teatral que muito contribuíram com o teatro profissional e a intelectualidade da época.

---

[4] MAGALDI, Sábato e VARGAS, Maria Thereza. "Suplemento do Centenário" do jornal *O Estado de São Paulo*. 27/12/1975.

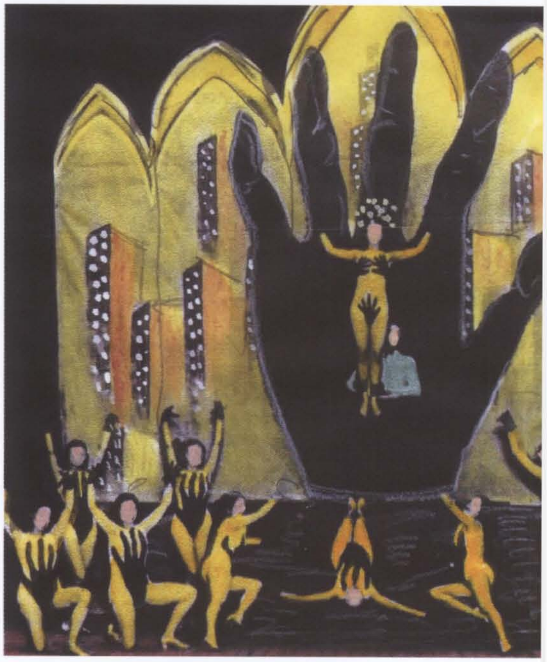
Podemos ainda lembrar Álvaro Moreyra, que em 1928 criou o chamado Teatro de Brinquedo, segundo o qual os cenários para os espetáculos deveriam imitar caixas de brinquedos, muito simples, infantis. Moreyra chamava a atenção para a importância de ilusão nas encenações. Para ele, deveríamos nos preocupar muito mais com a magia do que com o realismo das cenas. Mesmo envolvendo-se mais com a dramaturgia, ele contribuiu muito para o pensamento sobre o significado da cenografia em um espetáculo.

Tivemos também, no início da década de 1930, o Teatro da Experiência, de Flávio de Carvalho, que trabalhava a cenografia já a partir de signos visuais. Sua preocupação era trabalhar a cenografia em pequena escala (maquetes) e com base nelas estudar as possibilidades cromáticas, pictóricas, de volumetria, luminosidade. Pretendia realizar experiências para o entendimento da espacialidade cênica.

No catálogo da participação brasileira na Quadrienal de Praga de 1991, Sebastião Milaré cita alguns detalhes da encenação que Flávio de Carvalho fez para o *Bailado do deus morto* (1933):

> Ele encenou esse espetáculo num espaço cênico (minúsculo palco improvisado, tendo ao fundo porta metálica, de armazém) completamente despojado, exceto pela presença de uma coluna de alumínio, que se levantava como totem. Os atores, vestidos de branco, traziam máscaras. Sobre as roupas, eram feitas projeções luminosas. O espetáculo conjugava texto declamado e cantado, música instrumental de inspiração africana e dança. Após algumas apresentações, o Teatro da Experiência foi fechado pela polícia, motivando o protesto de toda a intelectualidade brasileira.[5]

Também foram importantes alguns profissionais que não eram cenógrafos, mas intelectuais e produtores – o que chamamos hoje de



Cenografia para o Teatro de Revista da Companhia Tró-ló-ló. Espetáculo *Meia-noite*, Teatro Carlos Gomes, Rio de Janeiro, entre os anos de 1934 e 1938. Ilustração de J.C. Serroni.

---

[5] "Breve panorama da cenografia no Brasil". Catálogo da participação brasileira da Quadrienal de Praga de 1991, São Paulo, p.4.

"animadores culturais". Entre outros, podemos citar Paschoal Carlos Magno, que muito se preocupou com o teatro amador, criando condições estimulantes para o teatro e, consequentemente, para a cenografia. Ele chegou a criar em sua fazenda Arcozelo, em Paty do Alferes, no estado do Rio de Janeiro, um complexo de espaços teatrais para seus festivais de teatro amador, muito em evidência nos anos 1960 e 1970. Foi ele quem criou no Rio de Janeiro em 1938 o Teatro do Estudante do Brasil, grupo que sem dúvida deu partida para um movimento inovador no teatro. Em sua primeira montagem, *Romeu e Julieta*, por dificuldades econômicas, recorreu à cenografia de elementos emprestados do acervo do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, trabalhando de forma despojada mas sem perder o sentido da necessidade do tratamento de espaço.

O Teatro do Estudante consagrou entre nós a noção de "espetáculo orgânico", que deve representar não apenas um estilo, mas um pensamento. Impôs a encenação como arte autônoma e serviu de exemplo para grupos que se formaram nos anos seguintes, tanto no Rio de Janeiro (Os Comediantes e Teatro Universitário) como em São Paulo.

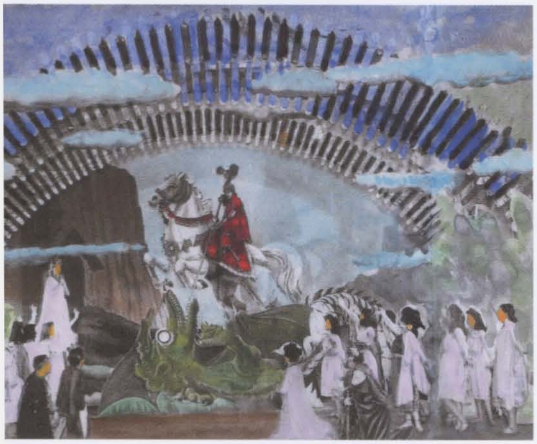


Ilustração de J.C. Serroni para o Teatro de Revista *Muié macho, sim sinhô*. Companhia Walter Pinto, Rio de Janeiro, 1950.

O movimento paulista teve início em 1942, quando Alfredo Mesquita, outro grande incentivador do teatro brasileiro, criou o Grupo Experimental de Teatro. Conhecedor do teatro francês e admirador de Jacques Copeau, Alfredo Mesquita orientou seu grupo no sentido da valorização do repertório, enquanto pesquisava meios interpretativos que atualizassem a representação. O principal cenógrafo do grupo foi o consagrado artista plástico Clóvis Graciano, que também emprestou seu talento ao Grupo Universitário de Teatro, criado dois anos depois por Décio de Almeida Prado, tido até hoje como o maior nome da crítica teatral brasileira. Almeida Prado tinha propósitos semelhantes aos de Alfredo Mesquita, mas dedicava-se a levar aos palcos apenas originais escritos em português. Esses grupos foram a base sobre a qual se ergueria o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC).

A vitoriosa montagem de *Vestido de noiva*, na qual a cenografia de Santa Rosa se impunha como grande valor expressivo, fez crescer o interesse pela cenografia no Brasil. E, como acontecera décadas antes na França, um expressivo número de artistas plásticos decidiu incluir a cenografia entre suas atividades.

Ainda nas primeiras décadas do século XX, um gênero de teatro no Brasil, em especial no Rio de Janeiro, produziu uma cenografia marcante: a revista.

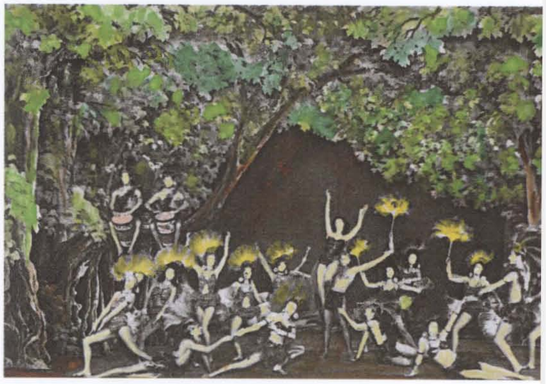
Nas primeiras três décadas do século XX, o teatro brasileiro e sua cenografia continuavam como se estivessem no século XIX, e o que está em cena nos primeiros anos é a mesma modalidade que predominava no teatro nas últimas décadas do século XIX: Arthur Azevedo e o Teatro de Revista. Clovis Levi define muito bem essa modalidade em seu livro *Teatro brasileiro: um panorama do século XX*:

> Filha direta das revistas francesa e portuguesa, a revista brasileira tinha como tema principal a vida na corte e a seguir, com a chegada da República, a vida na capital federal. Era sempre uma crítica divertida sobre os acontecimentos, personagens e locais do Rio de Janeiro. Fazia sucesso: era musical, cheia de humor, criticava a política, falava de personagens conhecidos e também colocava no palco o nosso cotidiano, permitindo que a plateia se reconhecesse através de tipos populares, com maior realce para a mulata e para o malandro.[6]

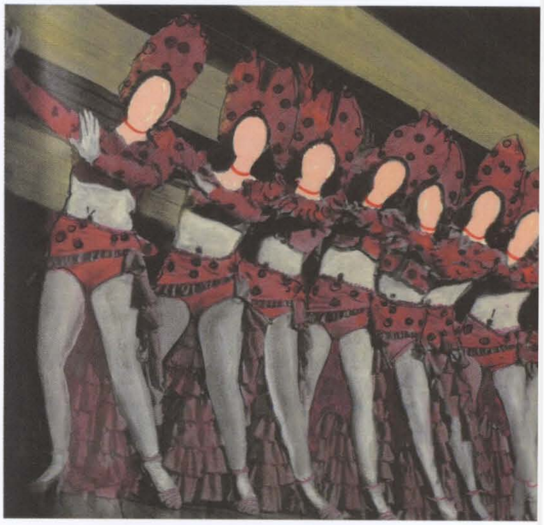
A trajetória da revista nesse momento foi muito instigante. A cada espetáculo ela se fortalecia e cada vez mais buscava a brasilidade, melhorando sempre a qualidade dos *shows*, com ênfase no acabamento, na sensualidade, no luxo, especialmente no figurino e também na cenografia. Depois de uma queda na década de 1940, a revista chega ao auge com Walter Pinto, na década de 1950, para, em seguida, praticamente desaparecer como gênero. Ilustramos essa fase com algumas imagens marcantes da época, quando a cenografia também é uma das protagonistas do espetáculo.

A partir de todos esses novos movimentos, surge em 1948 em São Paulo o TBC, que, sob a coordenação de outro nome de significado maiúsculo no teatro brasileiro – Franco Zampari –, mudaria o rumo do teatro profissional no Brasil.

Com o surgimento do TBC, as grandes produções e o sucesso inicial de bilheteria encorajam os empresários a despender grandes somas nas montagens. Quem ganha com isso, principalmente, são a cenografia e o figurino, que começam a poder ser idealizados sem restrições financeiras. Por essa época surge uma nova geração de cenógrafos e figurinistas, dando



Cenografia para o Teatro de Revista *Canta Brasil,* da Companhia de Walter Pinto, Rio de Janeiro, 1945. Ilustração de J.C. Serroni.



Cenografia para o Teatro de Revista *Não sou de briga*, da Companhia de Walter Pinto, Rio de Janeiro, 1946. Ilustração de J.C. Serroni.

---

[6] LEVI, Clovis. *Teatro brasileiro: um panorama do século XX*. São Paulo e Rio de Janeiro: Funarte e Atração Produções Ilimitadas, 1997, p. 15.

impulso a um trabalho que até então engatinhava. Mas é a partir dos anos 1960 que acontecem verdadeiras revoluções (poucas, na verdade), não só em termos de cenografia, mas em todo o teatro paulista e carioca.

Como costumo afirmar, nosso teatro e nosso palco pouco colaboram com a cenografia. Todos os teatros de São Paulo têm uma característica de "caixa", um espaço fechado dentro do qual acontece o espetáculo. Além do palco italiano, distinguem-se também pelas seguintes estruturas espaciais: arena, onde o público se dispõe em círculo, ao redor da área de representação (como o Teatro de Arena e o Teatro do Meio – Ruth Escobar); e as duas plateias convergentes, como era o Oficina, antes de pegar fogo, e o Teatro Vereda, na montagem de *O cordão umbilical* (1970).

Alguns teatros tinham possibilidades múltiplas de ocupação do espaço. Era o caso do Estúdio São Pedro (que não existe mais) e do Teatro Auditório Augusta (hoje remodelado), que podiam ser transformados em palco italiano ou em duas plateias convergentes. As salas do Teatro Ruth Escobar foram, até hoje, as que sofreram as mais ousadas alterações. O Teatro Galpão já foi usado como anfiteatro em *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, passando depois para palco elisabetano (com o proscênio avançado em direção à plateia) em *Roda viva* e *Comigo me desavim*. Em *Os monstros* foi totalmente destruído e as áreas de representação estavam espalhadas pelo meio do público. Em *A margem* incorporou a cidade de São Paulo em seu espaço cênico, através das janelas do teatro como janelas do cenário. Em *Missa leiga* (1972) o palco voltou a ser italiano. Mas, em São Paulo, as maiores transformações ocorridas no espaço de representação se deram nas encenações de *O balcão* (1969) e *A viagem* (1972), ambos na sala Gil Vicente, do Teatro Ruth Escobar. Em *O balcão*, de Jean Genet, o teatro tornou-se o próprio cenário. A representação acontecia nas paredes de um imenso funil de ferro. O cenógrafo Wladimir Pereira Cardoso transformou o espaço do teatro em um buraco de cerca de vinte metros de profundidade e ali construiu o cenário/teatro. Nesse espaço, foi erigida uma estrutura metálica que sustentava tanto os atores como o público. A passarela metálica em forma de espiral subia do piso ao teto, abrigando a movimentação dos atores. Na cena dos revolucionários, parte da estrutura se movia levando junto o público, sentado ao redor em vários níveis circulares. Essa movimentação se dava por motores que faziam com que a estrutura se abrisse em duas partes distanciando algum momento a cena do público, que podia vê-la de forma mais ampla, mais aberta. O teatro, no entanto, continuou intacto, sendo possível seu uso normalmente, como vinha sendo feito antes da montagem da peça.

Em *A viagem* (1972), com direção de Celso Nunes e cenografia de Helio Eichbauer, todo o espaço do teatro foi utilizado como área de representação. Na entrada, o público já se encontrava com personagens do espetáculo, marinheiros de Vasco da Gama e carpideiras, os quais o conduzia para o porão, primeira área da representação, que reproduzia um ambiente da Idade Média, com jograis e malabaristas. Depois disso o público era conduzido à parte superior do teatro, onde encontrava o esplendor do Renascimento. Era nessa área que se desenrolava a maior parte das cenas da peça, em passarelas que contornam o público: praticáveis de acrílico, suspensos sobre a cabeça dos espectadores. Outro espetáculo importante, em termos de modificação do espaço cênico, foi a peça *Cemitério de automóveis*, de Arrabal, levada no ano de 1968 sob a direção de Victor Garcia, o mesmo de *O balcão*.

Ainda nos anos 1960 e 1970, algumas montagens tentaram criar espaços cênicos inovadores. Foi o caso da peça *Lição de anatomia* (1976), levada ao Auditório Augusta, onde havia cenas que foram construídas em meio ao público; e *Pano de boca* (1976), encenada no Teatro Treze de Maio, onde o teto foi totalmente alterado numa composição de tecido, que transformava totalmente o clima do espaço teatral. Nesse espetáculo, colocaram-se na plateia espelhos que alteravam toda a dimensão do espaço, tanto da plateia como do palco. Com relação à peça *Aliás Serra Longa* (1976), levada ao Teatro Municipal de São Paulo, espetáculo de um grupo espanhol trazido por Ruth Escobar em um de seus grandes festivais internacionais de teatro, não houve propriamente uma alteração no espaço interno, mas um uso tal, que em certos momentos se tinha a impressão de que o teatro "vinha abaixo". E, devido ao tipo de texto e à encenação, o espaço interno (eclético e amaneirado) do teatro foi incorporado ao espetáculo criticamente, obtendo-se momentos de grande impacto.

Outros exemplos poderiam ser citados, uns mais, outros menos inovadores. Em todos eles, porém, a característica de "caixa" sempre se manteve intacta, de modo que nosso "espaço cênico" (e, consequentemente, a cenografia) se manteve até então pobre de alternativas e soluções. As grandes mudanças começaram a acontecer a partir dos anos 1960.

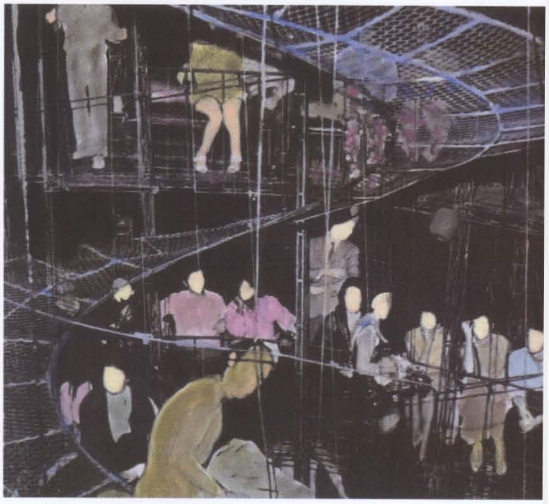


Ilustração de J.C. Serroni para cenografia de *O balcão*, de Jean Genet, assinada por Wladimir Pereira Cardoso. Teatro Ruth Escobar, São Paulo, 1969. Marco da mecânica e tecnologia cenográfica no Brasil.

Um panorama da cenografia brasileira, de *Vestido de noiva* (1943) aos nossos dias

Nossa cenografia num contexto de contradições e dificuldades

> O júri da Quadrienal de Praga premiou o Brasil com a Triga de Ouro (Golden Triga) em 1995, por dar ênfase à atmosfera festiva do fenômeno teatral e concebê-la como um lugar de prazer e entusiasmo. Os artistas brasileiros criam suas obras para espetáculos montados em espaços alternativos e palcos tradicionais, abrindo a porta para novas formas e desafiadores encontros teatrais.[7]

Com essa premiação, pode parecer que o Brasil faz parte da elite cenográfica internacional. Poderíamos até pensar que esse reconhecimento traduz a existência de uma linguagem própria, que define um posicionamento ou uma consciência nacional dos realizadores cenográficos. É possível começar a discutir nossas inúmeras contradições teatrais a partir dessa circunstância.

Como entender que um país que recebe o prêmio mais importante da Quadrienal de Praga não tenha, com pouquíssimas exceções, escolas nessa área?

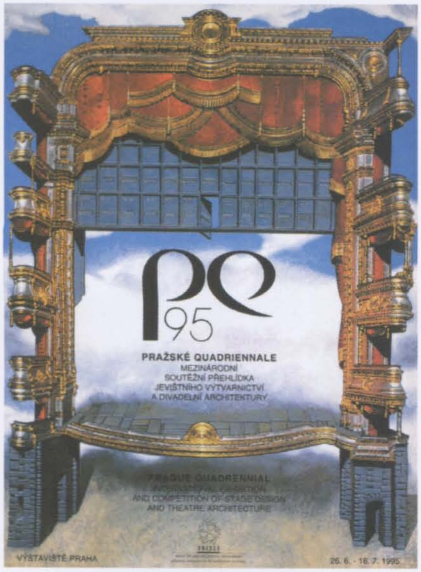
Como explicar a produção anual de mais de seiscentos espetáculos, entre adultos e infantis, no eixo Rio-São Paulo, se nessa mesma área existem pouco mais de trinta casas de espetáculos capacitadas a abrigar, com qualidade, o espetáculo e seu público?

Como se justifica a realização de encenações experimentais, em termos de espaço (por exemplo, *O tiro que mudou a História*, de Aderbal Freire-Filho, no Rio de Janeiro, ou *O Livro de Jó*, de Antônio Araújo, em São Paulo), num país em que a maioria dos espaços teatrais herdou a cômoda implantação italiana?

O que dizer ainda da inquietante situação de não existirem publicações teóricas, históricas e técnicas, em português, num país que promove tantos festivais internacionais de teatro, como os de São Paulo, Curitiba, Londrina e Belo Horizonte?

Diversos outros problemas que dificultam a produção cenográfica no país podem ser mencionados: a insuficiência de recursos tecnológicos em

Cartaz da Quadrienal de Praga de 1995, em que o Brasil recebe a Golden Triga, prêmio máximo da mostra. A quadrienal sempre abriu caminhos para o desenvolvimento da cenografia brasileira, desde a primeira edição em 1967.



---

[7] Ata de premiação do júri internacional da VIII Quadrienal de Cenografia de Praga, República Tcheca, 1995.

nossos espaços teatrais; a quase inexistência de companhias estáveis que possam dar continuidade a um trabalho de pesquisa e experimentação; a falta de uma política econômica de auxílio às produções – quando o incentivo existe, visa ao retorno financeiro calcado em atores de televisão que nem sempre usam bem, em termos artísticos, o apoio que lhes foi dado. Temos nos dias atuais uma mão de obra técnica muito despreparada, já que no país também não existem escolas que formem esses profissionais. Apesar de todos os aspectos negativos, temos, isoladamente, espetáculos e cenografias muito especiais. Não podemos certamente generalizar, e devemos entender que o grande prêmio da Quadrienal de Praga refletiu um momento específico do trabalho de três cenógrafos brasileiros: Daniela Thomas, José de Anchieta e eu.

Não foi essa a primeira vez. Já em 1971 Helio Eichbauer recebeu uma medalha de ouro nessa mesma mostra, depois de ter trabalhado com um dos maiores cenógrafos do mundo, Josef Svoboda, na República Tcheca.

Vivemos de inibidas pinceladas teatrais e cenográficas. Não podemos falar de uma linguagem própria, embora há mais de três décadas venhamos buscando isso, como atesta o trabalho de Flávio Império (ainda uma de nossas grandes referências cenográficas), a partir da década de 1960. Não podemos também deixar de mencionar a cenografia de Santa Rosa para a peça *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, com direção de Ziembinski (Rio de Janeiro, 1943). Esse trabalho é considerado o marco da cenografia brasileira, por ter, pela primeira vez, usado três planos simultâneos de representação construídos num mesmo espaço. Estava rompida, conceitualmente, a relação com o realismo – ou a cenografia dos telões pintados.

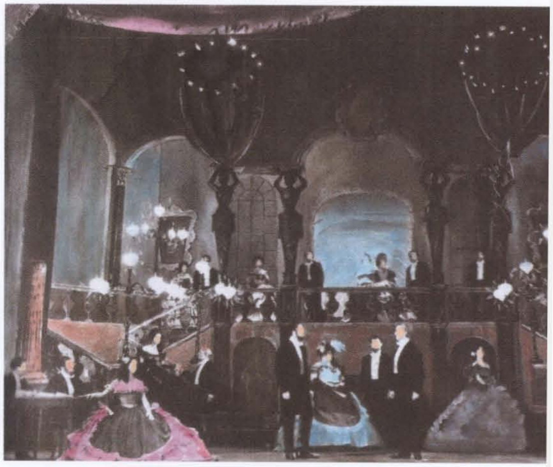


Ilustração de J.C. Serroni para o espetáculo *A dama das camélias*, com cenografia de Aldo Calvo, TBC, Teatro Brasileiro de Comédia, São Paulo, 1951.

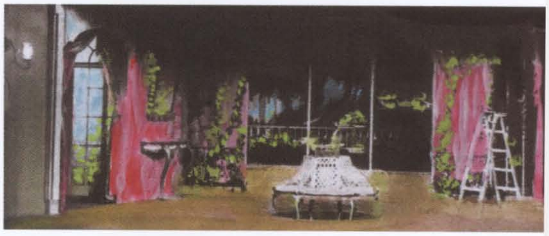


Ilustração de J.C. Serroni para o espetáculo *Convite ao baile*, com cenografia de Bassano Vacarini, TBC, 1951.

A cenografia à procura de sua identidade

Foi a partir da década de 1950, com o surgimento do TBC em São Paulo, da escola de teatro O Tablado, do Rio de Janeiro, e mais adiante, já na década de 1960, com a criação de grupos como o Oficina e o Arena em São Paulo, que a cenografia começou a procurar novos caminhos.

Ligados a esses grupos, começaram a aparecer profissionais que, anos mais tarde, viriam a ser realmente identificados como cenógrafos. Alguns deles firmaram parcerias com outros diretores ou grupos, como foi o caso de Lina Bo Bardi com o diretor José Celso Martinez Corrêa, no Oficina, ou Flávio Império com diretores do Teatro de Arena.

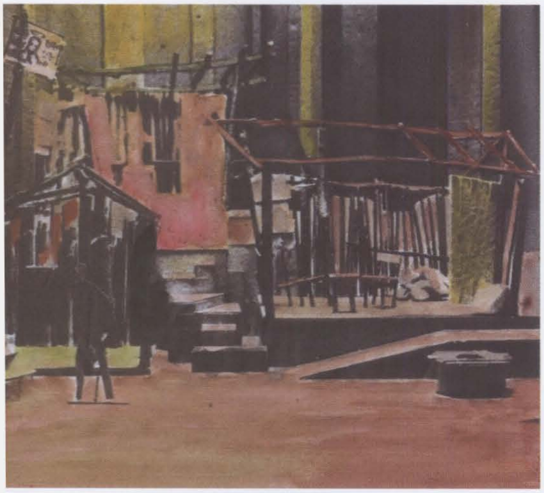


Ilustração de J.C. Serroni criada a partir da cenografia de Norman Westwater para o espetáculo *Vereda da salvação*, de Jorge Andrade e direção de Antunes Filho, TBC, Teatro Brasileiro de Comédia, São Paulo, 1964.

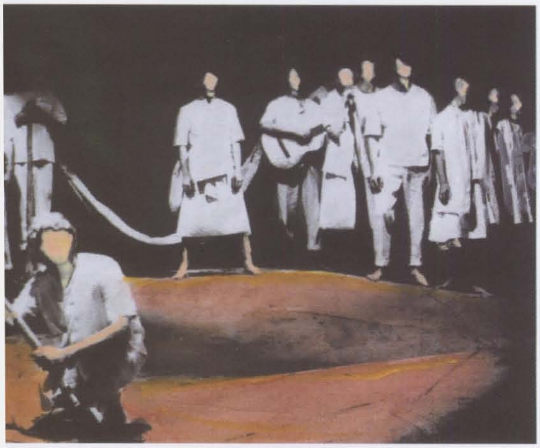


Ilustração de J.C. Serroni a partir da cena de *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto. Uma montagem de 1969. A primeira montagem de *Morte e vida severina* foi realizada em 1966, com cenografia de José Armando Ferrara, e fez grande sucesso no Festival de Nancy na França, nesse mesmo ano.

Parte dos profissionais se consolidou no TBC, como Gianni Ratto e Maria Bonomi – que posteriormente realizaria trabalhos com diretores de renome como Antunes Filho e Ademar Guerra. Também desse período vem o trabalho de Cyro Del Nero, mais tarde dedicado também à cenografia na televisão; ou Túlio Costa e Ninete van Vuchelen, que deram continuidade a seus trabalhos em outras companhias.

No Rio de Janeiro, a escola de teatro O Tablado formou e agregou a suas produções nomes muito especiais da cenografia do Rio de Janeiro, como Napoleão Moniz Freire, Anísio Medeiros e Ana Letícia. Outros cenógrafos firmaram-se a partir da década de 1960, não necessariamente ligados a um grupo específico ou diretores, com destaque para o importante trabalho de Luiz Carlos Mendes Ripper, no Rio de Janeiro, e Helio Eichbauer, também no Rio e em São Paulo; e de Naum Alves de Souza, primeiramente com seu grupo Pod Minoga e mais tarde culminando na cenografia de um dos importantes espetáculos brasileiros, *Macunaíma*, dirigido por Antunes Filho em 1978.

Também na década de 1970 realizaram-se os festivais internacionais de teatro organizados por Ruth Escobar. Essa atriz e produtora, a partir daí, transformaria seu teatro em um dos mais importantes espaços dedicados à experimentação cenográfica. Em 1970, como se viu mais acima, ele foi reformado especialmente para a encenação de *O balcão*, de Jean Genet. Pela primeira vez a tecnologia era usada adequadamente como cenografia numa montagem brasileira. E, melhor ainda, usada conceitualmente bem, como linguagem. Pode-se dizer que *O balcão* foi a mais audaciosa experiência em termos cenográficos já realizada no Brasil. Entretanto, mais uma vez, a cenografia chega a um alto padrão técnico e de criação numa realização isolada, que não teve continuidade além de dois ou três outros espetáculos também apresentados no Teatro Ruth Escobar.

Aproveitando as novas possibilidades espaciais, outras cenografias estimularam a busca de uma identidade própria. Foi o caso de *A viagem*, já citada, dirigida por Celso Nunes, e de *Torre de Babel*, em 1977, com cenografia de Luiz Carlos Ripper.

Também no final da década de 1960 e início dos anos 1970, outras experiências espaciais aconteceram no Teatro Oficina, sob a direção de José Celso Martinez Corrêa. O teatro foi várias vezes alterado, passando de italiano para duas plateias e, mais tarde, já nos anos 1980, para o radical formato "terreiro", como é chamado ainda hoje: um espaço a céu aberto com piso de terra batida, sem uma conformação fixa de plateia, no qual são realizadas experiências diversas em termos de encenação. Hoje, quase terminado, o teatro tem outro formato, o de rua, um quase "sambódromo" teatral, idealizado por Lina Bo Bardi em parceria com o diretor José Celso e alguns outros colaboradores, entre eles o arquiteto Edson Elito, que se destacou no desenvolvimento do projeto. Talvez o Oficina seja hoje nossa mais radical experiência em termos de arquitetura teatral, com sua vocação multimídia na qual os atores interagem com os mais variados recursos tecnológicos. Esse formato atual é consequência das experiências anteriores, como as concepções cenográficas de *Na selva das cidades*, de Brecht, com cenário de Lina Bo Bardi (1969); *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, com cenografia de Helio Eichbauer (1967); *Galileu Galilei*, de Brecht, com cenografia de Joel de Carvalho; e ainda *Andorra*, de Max Fricsh, com cenografia de Flávio Império (1964).

Outras experiências se destacaram nesse período, quanto à cenografia. É o caso de *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto, com direção de Silnei Siqueira e cenografia de José Armando Ferrara (1965). O espetáculo representou o Brasil no Festival de Nancy, na França, e mereceu estudo na publicação francesa *Les voies de la création théâtrale*, que analisa a cenografia de Ferrara do ponto de vista de seu despojamento: em *Morte e vida*, a espacialidade era criada com luz e sombra por meio do desenho elaborado pela movimentação cênica.

Também foi altamente experimental a cenografia de *Morte de Danton*, de Buchner, para uma encenação de Aderbal Freire-Filho realizada nas galerias do metrô em construção no Rio de Janeiro, em 1977. No mesmo ano, o grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone apresentou o espetáculo *Trate-me leão*, criação coletiva com direção de Hamilton Vaz Pereira, na qual, em linguagem irreverente, o espaço era trabalhado de forma despojada mas com grande força cenográfica.

Naquele final de década, momento de grande transição social e política do país, novos grupos começaram a se firmar no panorama teatral brasileiro. Havia um tom de vanguarda, "desbunde" ou resistência em espetáculos como *O arquiteto e o imperador da Assíria*, de Arrabal, dirigido por Ivan de Albuquerque, com José Wilker e Rubens Corrêa; *O Evangelho segundo Zebedeu*, de Cesar Vieira; *O rito do amor selvagem*, com texto, direção e

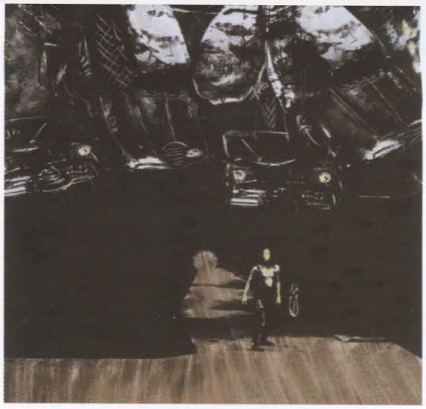


Ilustração de J.C. Serroni para a cenografia de *Cemitério de automóveis*, de Arrabal, com cenografia de Victor Garcia. Teatro Ruth Escobar, São Paulo, 1968.

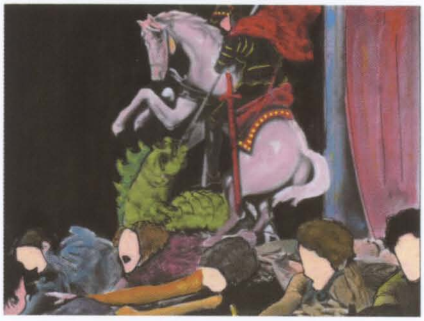


Ilustração de J.C. Serroni para cena do espetáculo *Roda viva*, com cenografia de Flávio Império e direção de José Celso Martinez Corrêa, no Teatro Galpão, São Paulo, 1967.

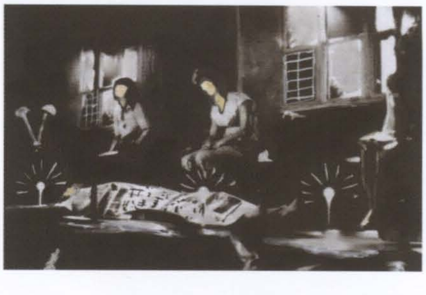


Ilustração de J.C. Serroni para a cena de *O último carro*, com cenografia de Germano Blum, no prédio da Bienal de São Paulo, 1977.

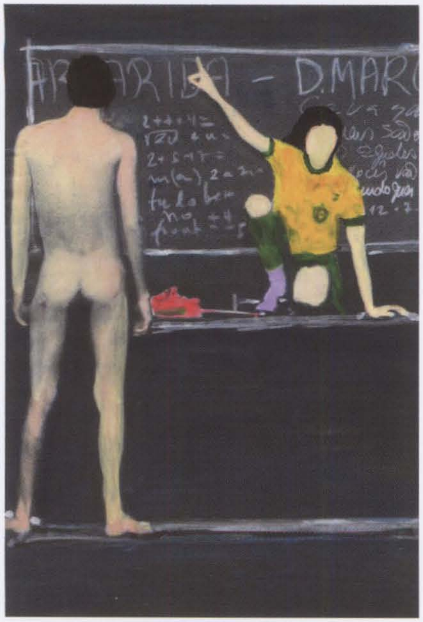


Ilustração de J.C. Serroni para o espetáculo *Apareceu a Margarida*, com Marília Pêra, direção de Aderbal Freire, 1968.

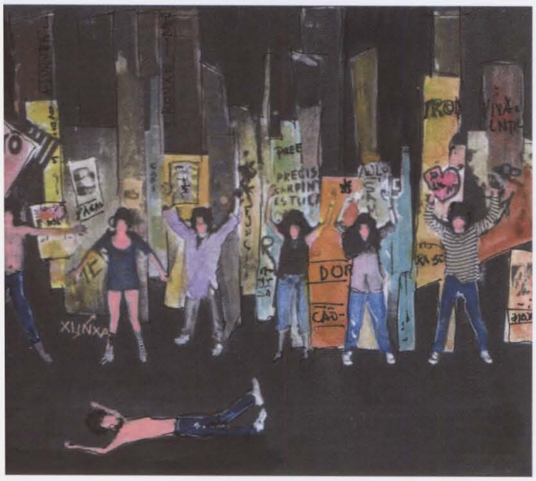


Ilustração de J.C. Serroni para a cena do espetáculo *Trate-me leão*, do Grupo Asdrúbal, direção de Amilton Vaz Pereira, Rio de Janeiro, 1977.

cenografia de José Agripino Stocler; *Hoje é dia de rock*, de José Vicente, com Rubens Corrêa, também dirigido por Ivan de Albuquerque, tendo o espaço cênico assinado por Luiz Carlos Ripper, no Rio de Janeiro.

A década de 1970 se encerra com chave de ouro, com a montagem de *Macunaíma*, de Mário de Andrade, tendo Antunes Filho na direção e Naum Alves de Souza na cenografia. O espetáculo inaugurou uma nova visão cenográfica para muitos outros espetáculos a partir do uso da "caixa preta", do vazio. Estimulou o trabalho do Grupo Pau Brasil, mais tarde Grupo Macunaíma, que marcaria as duas décadas seguintes, e dos novos grupos que surgiam, como o Ornitorrinco, dirigido por Cacá Rosset, a Companhia Ópera Seca, dirigida por Gerald Thomas, o Grupo Teatro de Ipanema, dirigido por Ivan de Albuquerque, e o próprio trabalho do Oficina, com José Celso Martinez Corrêa na direção.

Anos 1980 e 1990: grandes espetáculos visuais

Embora as décadas de 1980 e 1990 constituam um dos períodos mais obscuros da nossa dramaturgia, elas foram marcadas por grandes espetáculos visuais e algumas boas tentativas de concepção levadas a espaços não tradicionais. Tivemos nesses anos um desenvolvimento da iluminação cênica, o que sem dúvida enriqueceu a linguagem cenográfica. Consolidou-se o "*designer* de luz" como profissional realmente responsável pela criação da luz, anteriormente mais restrita às definições da direção.

Nesse período começamos a nos aproximar com maior rapidez dos avanços tecnológicos teatrais realizados em países com maior tradição nessa linguagem. Passamos a receber do exterior com mais frequência novos equipamentos de iluminação, e no início da década de 1980 já estávamos manipulando equipamentos computadorizados. Nossos palcos começaram a ser projetados com maior cuidado no que diz respeito aos equipamentos técnicos de cenografia e iluminação cênica.

Foi nessas duas décadas que se pôde ver com mais regularidade, não apenas em casos isolados, uma cenografia de maior personalidade. Nesses anos, algumas das mais fecundas parcerias de diretores e cenógrafos propiciaram a essa linguagem momentos bastante estáveis e produtivos. Podemos citar, entre outros, Osmar Rodrigues Cruz e Flávio Império; Flávio Rangel e Gianni Ratto; Moacyr Góes e José Dias, que também realizou diversos trabalhos com Aderbal Freire-Filho; Cacá Rosset e José de Anchieta; Ulysses Cruz e Helio Eichbauer; José Possi Neto e Felippe Crescenti; Bia Lessa e Fernando Mello; Gerald Thomas e Daniela Thomas. Nesse rol eu também me incluiria, por minha contínua parceria com Antunes Filho durante quase onze anos.

Além das parcerias, essas duas décadas foram marcadas por alguns trabalhos isolados, em companhias independentes, sem contar que se tornaram mais constantes as cenografias feitas por diretores de peso como Gabriel Villela, Ulysses Cruz, Marcio Aurélio e Aderbal Freire-Filho.

Entre as parcerias citadas, duas atuaram ainda na década de 1970: Osmar Rodrigues Cruz trabalhando com Flávio Império; e Flávio Rangel com Gianni Ratto. Os primeiros realizaram pelo menos quatro espetáculos pelo Sesi. As produções primavam pela qualidade, dando sempre à cenografia grandes possibilidades. Foram marcantes os cenários de *Noel Rosa, o poeta da Vila dos Amores*; *A falecida*; *Chiquinha Gonzaga* e *O rei do riso*. Nesses espetáculos, Flávio Império tirou partido, com muita eficiência, de todos os mecanismos e possibilidades da caixa cênica, criando cenografias de muito movimento e espacialidade, sem deixar de enfatizar sua característica maior: o despojamento cênico. Flávio Rangel e Gianni Ratto, por sua vez, produziram espetáculos de qualidade plástica, espacial, de acabamento e compatibilidade com texto e encenação. Merecem destaque *Abelardo e Heloísa*, realizado no Teatro Paiol, que foi totalmente reformado para o espetáculo, e ainda, mais tarde, *Freud* e *Cyrano de Bergerac*, este com a Companhia Estável de Repertório, capitaneada pelo ator e então produtor Antônio Fagundes. O projeto de *Cyrano* foi exposto em Praga, na Quadrienal de 1987, ajudando o Brasil a receber uma das três menções honrosas, entre cinquenta países.

No Rio de Janeiro temos o cenógrafo José Dias, que até hoje se divide entre as parcerias com dois grandes diretores, Aderbal Freire-Filho e, mais recentemente, Moacyr Góes. Com o primeiro realizou cenografias expressivas como *Besame mucho, Anômia, O carteiro e o poeta, Lima Barreto* e *A mulher carioca aos 22 anos*. Com Moacyr Góes tem feito uma parceria mais contínua e experimental, desde o início da década de 1990. Podemos destacar *Trilogia tebana, Romeu e Julieta, Epifanias* e *Peer Gynt*.

Cacá Rosset, um dos criadores do Grupo Ornitorrinco, é um diretor de encenações irreverentes, duas das quais foram produzidas em Nova York antes de serem trazidas para o Brasil. Valorizando essa irreverência, calcada numa

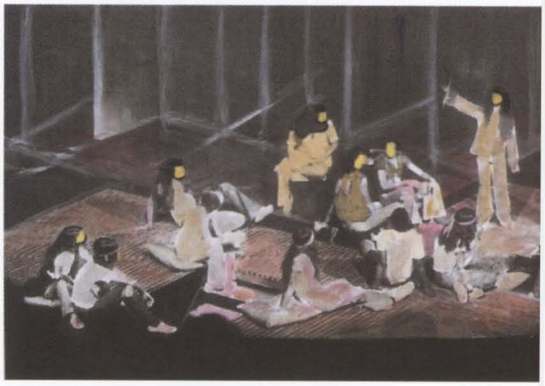
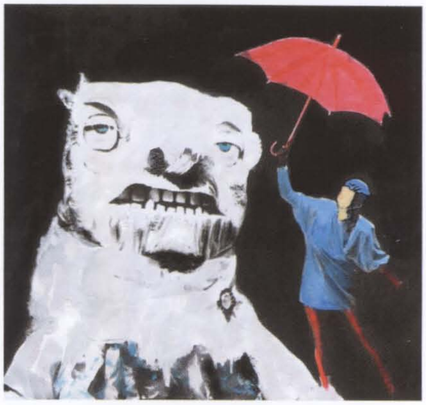


Ilustração de J.C. Serroni para cena do espetáculo *Rasga coração*, com cenografia de Marcos Flaksman, 1979.



Espetáculo *Giz*, do Grupo Giramundo de Belo Horizonte, dirigido por Álvaro Apocalipse, 1979. Giramundo é um dos mais importantes grupos de teatro de animação e bonecos do mundo. Ilustração de J.C. Serroni.

linguagem muito popular e teatralista, José de Anchieta tem realizado nos últimos anos todas as cenografias do Grupo Ornitorrinco. Os espaços cênicos criados por Anchieta conseguem produzir uma grande atmosfera teatral na comédia, o que não é nada fácil. Entre suas montagens, podemos destacar *O doente imaginário, Sonho de uma noite de verão, A comédia dos erros* e *O avarento.*

Já a parceria de Ulysses Cruz e Helio Eichbauer tem a peculiaridade de o diretor Ulysses Cruz também ser cenógrafo. Entretanto, segundo o próprio Eichbauer, o diretor lhe dá total liberdade de criação cenográfica, com pleno respeito ao seu trabalho. Eichbauer é um dos poucos que defendem o trabalho do cenógrafo como solitário e independente. Ele se debruça na prancheta e trabalha naquilo que chama de "arqueologia cenográfica", garimpando o que já foi realizado e dando a seus projetos uma nova dimensão, uma nova interpretação. Com Ulysses realizou diversos trabalhos, principalmente montagens de Shakespeare. Entre elas, merecem destaque *Macbeth* e *Péricles*.

José Possi Neto e Felippe Crescenti formaram uma das parcerias mais requintadas no sentido de linguagem visual do espetáculo. Experimentaram materiais não usuais nos acabamentos – fibra, acrílico, aço, vidro etc. –, dando-lhes um caráter personalizado que se destacou principalmente na reação com a luz, sempre criada também por José Possi Neto. Já com Marilena Ansaldi na cenografia, Possi Neto fez trabalhos que marcaram grandes momentos estéticos do teatro de São Paulo, como *Salomé*, de Oscar Wilde, e *Gilda, um projeto de vida*, de Noel Cowad.

Com criações feitas basicamente no Rio de Janeiro, a parceria do cenógrafo Fernando Mello com a diretora Bia Lessa teve como ponto forte a busca de novas soluções espaciais, calcada no experimentalismo. Fernando Mello sabe tirar muito partido do metal, um material difícil de trabalhar em cenografia. Foi o caso de *Orlando*, uma adaptação do texto de Virginia Woolf, e *Viagem ao centro da Terra*, de Júlio Verne. Alguns trabalhos exploraram muito bem a verticalidade da caixa cênica, como *Exercício nº 1*, realizado no Teatro Mars, em São Paulo. Experiências a partir de um extremo realismo também foram realizadas pela dupla, como *Cartas portuguesas*, concebida para o Teatro Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro.

Um dos conjuntos de trabalhos com maior força cênica e plástica já vistos em nosso teatro é, sem dúvida, a série de projetos realizados por Gerald e Daniela Thomas, entre meados das décadas de 1980 e 1990. A visualidade, a plasticidade e a força cênica desses espetáculos resultaram da especial harmonia entre direção, luz e figurinos. Tornava-se até difícil, em alguns casos, saber onde começava e onde terminava a função de cada um. Foram esses projetos os mais importantes dessas duas décadas, no sentido de utilizar a iluminação cênica como linguagem de cenografia. Entre várias encenações, podemos destacar *Quatro vezes Becket*, *Carmem com filtro*, *Electra com Creta*, *Fim de jogo*, *The flash and crash days*, e o mais marcante de todos, *Trilogia Kafka*.

Finalmente, ressalto a parceria que mantive com Antunes Filho por mais de uma década. Fizemos, entre outros espetáculos: *Paraíso Zona Norte*, *Nova velha estória*, *Macbeth*, *Vereda da salvação* e *Drácula e outros vampiros*. Para comentar alguns aspectos desse trabalho desenvolvido no CPT a partir de 1986, tomo emprestadas algumas palavras da pesquisadora teatral e crítica de teatro Mariângela Alves Lima, que nos acompanhou durante muito tempo:

> A cenografia de Serroni nasce da pesquisa. Forma, espaço, matérias vão sendo testados gradualmente. Serroni orienta ao mesmo tempo a concepção cenográfica de um determinado trabalho e o processo de aprendizagem da equipe de jovens candidatos a cenógrafos que transitam pelas oficinas do CPT. Ao fim do processo resulta uma cenografia que é mais do que uma solução tridimensional para o problema apresentado pelo encenador. É, na verdade, uma criação determinante e determinada por uma ideia que adquire contorno durante os ensaios. E é esse método que explica a diversidade de cenografias assinadas por Serroni no CPT. A diferença entre um e outro trabalho não traduz uma vocação para o ecletismo, mas sim uma concepção adequada à singularidade de cada processo de trabalho. É possível ensinar cenografia sem calcificar um estilo.
>
> Trabalhando como criador, Serroni combina com frequência a tecnologia e o artesanal, a chapa acrílica e o tecido de tear. Isso porque a sociedade brasileira, como o resto das nações ibero-americanas, vive agudamente o conflito entre o arcaico e o moderno. E é sempre por essa via, pensando a cultura, que se moldam as estruturas e matérias cenográficas de Serroni. Nada a ver, portanto, com a entediada mixórdia dos pós-modernos. São cenografias construídas pela necessidade, e não pela saturação.[8]

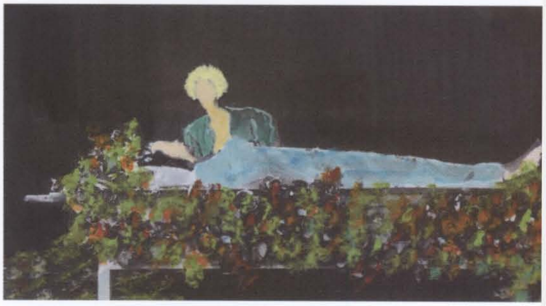


Ilustração de J.C. Serroni para a cena de *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, com direção de Antunes Filho. Figurinos de Cissa Carvalho, que se destacavam na caixa preta neutra do Teatro Anchieta, 1984.

Figurinos para o espetáculo *Xica da Silva*, com direção de Antunes Filho, desenhados por J.C. Serroni, Teatro Anchieta, 1988.

---

[8] "Cenografia: um novo olhar". Catálogo da exposição realizada no SESC Pompeia, de 18 de outubro a 2 de novembro de 1995, p. 31.

Finalizando, quero registrar meu otimismo com relação ao teatro. Mudanças cenográficas significativas vêm ocorrendo. Vivemos, sim, meio século de contradições, de dificuldades e de buscas. Entramos no novo milênio com grandes possibilidades de novos caminhos.

Apenas como exemplo, falo por mim ao conseguir realizar um velho sonho, a criação de um Espaço Cenográfico, um espaço permanente de estudo de cenografia e outras linguagens e atividades afins, que nasceu da crescente necessidade de alternativas para os interessados em pesquisar cenografia no Brasil. A ideia é criar um ponto de encontro para profissionais da área, um laboratório em constante movimento, em que a troca de ideias e informações poderá, mesmo que em longo prazo, mudar as referências cenográficas brasileiras.

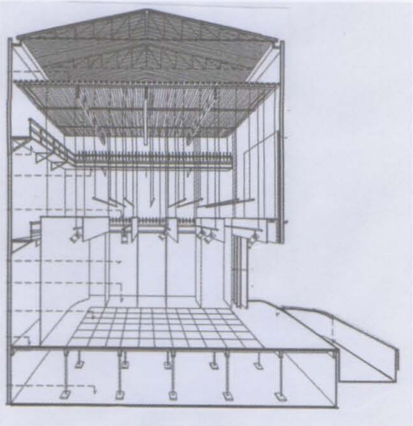
O início da década de 1990 já anunciava um período de muitos avanços, com a formação de diversas parcerias e de novos grupos preocupados com o espaço teatral. O Brasil organizou muitas exposições sobre cenografia, enquanto, no âmbito externo, marcava presença nas Quadrienais de Praga.

Entre os grupos surgidos nessa época, destacam-se o Teatro da Vertigem, Companhia Livre de Teatro, Fofos Encenam, Galpão de Belo Horizonte, Companhia dos Atores e Sutil Companhia de Teatro. Pelo menos dois grupos das décadas anteriores continuavam em plena atividade: o Oficina, de José Celso, e o Grupo Macunaíma, de Antunes Filho.

Nos anos 1990 e no início dos anos 2000, evoluíram muito as áreas de arquitetura teatral, cenotecnia e cenografia. Surgiram alguns cursos e instituições voltados para o desenvolvimento da cenografia. No Rio de Janeiro, teve importante papel o Laboratório Pernambuco de Oliveira, da Fundacen, coordenado durante muito tempo por Luiz Carlos Ripper. Em São Paulo destacaram-se o Núcleo de Cenografia do CPT, de Antunes Filho, e o Espaço Cenográfico de São Paulo, coordenado por mim desde 1997. A partir de 2007, tivemos ainda a criação da Organização Internacional de Cenógrafos, Arquitetos e Técnicos Teatrais do Brasil (Oistat-BR) e montou-se no final da década de 2010 a primeira escola brasileira dedicada a formar técnicos de teatro, iluminadores, sonoplastas, cenógrafos e figurinistas. Muitos fóruns de discussão da cenografia, arquitetura teatral, iluminação e cenotecnia ocorreram nesse período.

Foram criados ou mantidos alguns Centros Técnicos de Produção,

Ilustração esquemática de J.C. Serroni para uma caixa cênica de palco italiano. A cenotecnia presente no palco italiano é o que faz mover a cenografia de um espetáculo. A formação de técnicos no Brasil começa a se modificar com a criação da SP Escola de Teatro em São Paulo.



como a Central de Inhaúma, no Rio de Janeiro, o Centro Técnico do Teatro Municipal de São Paulo, o Centro Técnico Marzagão, mantido pelo Palácio das Artes, de Belo Horizonte, e o do Teatro Castro Alves, de Salvador, que nos últimos anos está sendo totalmente reformulado.

Editaram-se publicações importantes sobre cenógrafos e desenvolveu-se o intercâmbio com a Quadrienal de Praga. Todas essas iniciativas representaram grandes avanços em nosso universo cenográfico.

Outro fator importante foi o surgimento de casas de espetáculos mais eficientes, com palcos mais generosos e equipamentos mais atualizados e adequados às novas necessidades. Não poderia deixar de ressaltar aqui, nesse aspecto, o importante papel do Sesc, especialmente o de São Paulo. Um balanço sobre o espaço teatral brasileiro pode ser aferido no livro de minha autoria *Teatros: uma memória do espaço cênico no Brasil*, da Editora Senac, lançado em 2003.

Acrescentem-se a tudo isso os avanços tecnológicos, que de forma muito acelerada vêm influenciando, e muito, a qualidade de nossa cenografia.

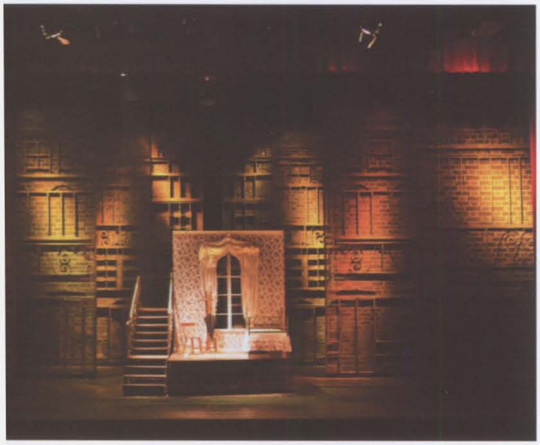
Nas duas últimas décadas foram realizados muitos espetáculos com cenografias que se tornaram referência em nosso teatro. Entre tantos, não poderia deixar de mencionar os trabalhos do CPT, de Antunes Filho, nos seus já oitenta anos, que, sempre inquieto, insatisfeito com as acomodações, continua a produzir espetáculos de muita simplicidade mas com grande visualidade plástica. Alguns exemplos: sua incursão no universo das tragédias gregas com *Fragmentos Troianos*, *Medeias I* e *II* e *Antígona*; a retomada de Nelson Rodrigues com *Senhora dos Afogados* e *A falecida vapt vupt*; ou ainda *Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto, e *Pedra do reino*, de Ariano Suassuna.

Outro encenador que nunca se deixa acomodar é José Celso. Em seu território de experimentação, trabalhou nos últimos anos em montagens memoráveis, como *Hamlet*, *Boca de ouro* e sua trilogia *Os sertões*, sempre com grande dose de experimentalismo em sua espacialidade e visualidade.

Tivemos a afirmação da Companhia Sutil de Teatro, dirigida por Felipe Hirsh, que formou também uma nova parceria muito fecunda com a cenógrafa Daniela Thomas. Espetáculos como *Nostalgia*, *A morte de um caixeiro-viajante*, de Arthur Miller, *Avenida Dropsie* e *Cinema* nos dão a dimensão da plasticidade e do rigor cênico da dupla.

Nesse período firmaram-se alguns cenógrafos que no início da década de 1990 estavam em início de carreira, como Gabriel Villela, também diretor e com um trabalho brilhante na criação de figurinos. Espetáculos seus, como

Nos anos 2000 continua vivo o teatro de Antunes Filho, que monta *Antígona* em 2005, com cenografia e figurinos de J.C. Serroni. Foto da maquete: de João Caldas.



Espetáculo musical *O médico e o monstro*, com direção de Fred Hanson, cenografia de J.C. Serroni e iluminação de Guilherme Bonfanti. Teatro Bradesco, São Paulo, 2010. Foto de Pedro Menzio Cavalheiro.

Concílio de amor, *Você vai ver o que você vai ver*, *Guerra santa*, *Vem buscar-me que ainda sou teu*, *Maria Stuart* e *Romeu e Julieta*, mostram a consolidação desse artista também nas áreas da cenografia e figurino.

Uma nova parceria muito produtiva começou a se firmar na Companhia Livre de Teatro: Cibele Forjás na direção e Simone Mina na cenografia e no figurino. Espetáculos com cenografia marcante foram realizados ainda pela Companhia Armazém de Teatro, de início na cidade de Londrina (Paraná) e depois no Rio de Janeiro, pelo cenógrafo Gelson Amaral e nas últimas montagens por seu também diretor Paulo Moraes.

Entre todas essas importantes montagens merece destaque o trabalho da Companhia do Teatro da Vertigem. Em termos de experimentação e de busca de uma linguagem cenográfica instigante, considero os espetáculos desse grupo os mais significativos das duas últimas décadas. Nesse caso, um trio de profissionais, e não uma dupla, é responsável por tanto sucesso artístico: o diretor Antônio Araújo, o diretor de arte Marcos Pedroso e o *designer* de luz Guilherme Bonfanti. Espetáculos como *Paraíso perdido*, *O livro de Jó* e *Apocalipse* certamente já têm lugar garantido na história do teatro brasileiro.[9]

Especialmente na década de 2010, tivemos também no Brasil a maior expressão de um gênero teatral até então raro por aqui: os musicais. Intensificaram-se nessa década espetáculos reproduzidos da Broadway, como *Os Miseráveis*, *A Bela e a Fera*, *O Fantasma da Ópera*, *Cats* e *Miss Saigon*, que abriram caminho para montagens brasileiras, com equipe de criação nacional.

Muitas montagens têm sido realizadas, e todas, o que é uma característica dos musicais, com cenografias grandiosas, cheias de movimento e efeitos, com acabamento esmerado. A dupla Botelho e Charles Möeller é a campeã dessas montagens, nas quais, na maioria das vezes, a cenografia está nas mãos de Charles. Merecem destaque, ainda, as produções musicais de Jorge Takla, produtor e diretor.

Outros cenógrafos que têm atuado nessa área são Renato Scripilliti e Duda Arruk, assim como o autor desta obra.

Poderiam ser também mencionados aqui muitos outros cenógrafos já citados, e outros que estão biografados na segunda parte deste livro. Além disso, mereceriam destaque dezenas de jovens cenógrafos que estão surgindo ou se firmando. Mas, como já alertei, corro o risco de cometer injustiças e esquecimentos – e, de qualquer modo, certamente num futuro muito próximo eles ganharão destaque em novas publicações sobre cenografia, que, espero, serão muitas.

---

[9] Mais detalhes são encontrados no texto sobre Marcos Pedroso, diretor de arte responsável por essas cenografias.

Lugar teatral escolhido pelo Grupo Teatro da Vertigem para a encenação de *BR-3*: o Rio Tietê. A cenografia criada para o espetáculo foi de Márcio Medina. São Paulo, 2006. Foto de Edouard Fraipont.

PRAŽSKÉ QUADRIENNALE 1991

O BRASIL NAS QUADRIENAIS DE CENOGRAFIA DE PRAGA

Relendo com mais profundidade o livro *A Mirror of World Theatre*, volumes 1 e 2, de Vera Ptaková, pude descobrir uma informação importante sobre a criação da Quadrienal. Eu mesmo, que há décadas acompanho o evento, não conhecia este fato: a Quadrienal foi criada após a participação dos cenógrafos da antiga Tchecoslováquia nas Bienais de Arte de São Paulo na década de 1950 e início dos anos 1960. Isso vem reforçar a profunda relação existente entre a cenografia brasileira e a Quadrienal de Praga.

O grande desempenho internacional da cenografia da Tchecoslováquia, já demonstrado na Exposição Mundial de Paris em 1937 e na Trienal de Milão, em 1936, teve continuidade para os artistas tchecos na Bienal Internacional de São Paulo em 1957, quando eles também receberam todos os principais prêmios na categoria Teatro nas Bienais realizadas entre 1959 a 1965.

O sucesso da Tchecoslováquia na área de cenografia foi tão excepcional, com a qualidade inexcedível dos trabalhos de Frantisek Troster e Josef Svoboda, que a partir disso foi fundada a Quadrienal de Praga, em 1967, de acordo com o estatuto já vigente da Bienal de São Paulo.

Distinguia-se da Bienal de São Paulo, que celebra fundamentalmente as artes plásticas: "A Quadrienal de Praga é guiada por uma tentativa de capturar a natureza específica da arte do palco – sendo a cenografia inseparável da direção e de todos

Troféu Golden Triga dado à melhor representação de um país nas Quadrienais de Cenografia da República Tcheca. O Brasil já recebeu por duas vezes essa honraria, em 1995 e 2011. Foto de J.C. Serroni.

os outros componentes da arte dramática, suas características sintéticas devem ser sublinhadas",[1] como explica Vladimir Jindr, autor dos estatutos da Quadrienal, historiador e teórico da moderna cenografia tcheca.

Os estatutos da primeira Quadrienal constituem um ponto de mudança na história do teatro. O fato de a cenografia ser levada às salas de exposição, como parte da produção teatral, como elemento representativo das outras disciplinas, também avança no conceito dos símbolos fundamentais do espetáculo. Pode-se dizer que a Quadrienal também estabeleceu uma tentativa de exibir o teatro por meio da cenografia.

Infelizmente, o intercâmbio entre a Bienal de São Paulo e a Quadrienal de Praga foi interrompido nos anos 1970. Houve uma tentativa de retomada nos anos 1990 por João Cândido Galvão e Ruth Escobar, mas tudo foi muito "tímido". Hoje não há nada de teatro nas Bienais de São Paulo.

Mas, se isso se perdeu nas Bienais, o Brasil, que não participou apenas de uma das Quadrienais, a de 1983, ali se firmou como um dos grandes representantes da cenografia internacional.

Ao lado de Grã-Bretanha, Estados Unidos, República Tcheca, França, ex-União Soviética e Alemanha, países premiados com a Golden Triga (prêmio máximo da Quadrienal), o Brasil já consagrou não só seus artistas, como também sua identidade teatral no panorama internacional.

Em 1967, o arquiteto Fábio Penteado recebeu a Medalha de Ouro na seção de Arquitetura Teatral por seu projeto para o Centro de Convivência de Campinas. Em 1971, Helio Eichbauer recebeu Medalha de Ouro na categoria Cenografia. Em 1983, outra surpresa descoberta no livro *A Mirror of World Theatre*: no único ano em que o Brasil não teve representação nacional, Oscar Niemeyer recebeu a Medalha de Prata por seu projeto para o Centro Cultural Le Havre, participando então pela França. Em 1987, Gianni Ratto, Daniela Thomas e eu próprio recebemos menção honrosa do júri pela participação na seção Cenografia, expondo trabalhos criados para a Companhia Estável de Repertório (CER), então dirigida pelo ator Antônio Fagundes.

Em 1995 o Brasil recebeu o grande prêmio outorgado pela Quadrienal, a Golden Triga, pelos trabalhos expostos por José de Anchieta, por Daniela Thomas e por mim. A atriz e produtora Ruth Escobar foi responsável pela curadoria e eu desenhei o projeto da exposição.

Estande brasileiro na seção de arquitetura teatral, na Quadrienal de 1999, quando recebeu a medalha de ouro pela melhor mostra nessa área. Foto de J.C. Serroni.

BRAZIL
theatre architecture
THEATRE-PORTOALEGRE
THEATRE-FORTALEZA

---

[1] PTAKOVÁ, Vera. *A Mirror of World Theatre*. Ed. Teatre, Institute Prague, 1995, p. 6.

Na edição seguinte, 1999, então sob minha curadoria, o Brasil novamente foi premiado na seção Arquitetura Teatral pelo conjunto de projetos apresentados: Teatro Oficina, em São Paulo, Teatro Cacilda Becker, no Rio de Janeiro, Teatro Santa Cruz, em São Paulo, Teatro dos Bancários de Brasília, Teatro do Centro Cultural dos Correios, em São Paulo, e Projeto do Teatro Anexo do São Pedro de Porto Alegre.

Outras instituições que já representaram o país nesse importante evento em seções variadas: grupos Macunaíma de São Paulo e Giramundo de Belo Horizonte; Escola de Samba Salgueiro; Festa do Boi de Parintins, da Amazônia; escolas de cenografia Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio), Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), Ateliê de Criação Cultural (ACT) de Curitiba, CPT e Espaço Cenográfico de São Paulo.

Flávio Império, Rosa Magalhães, Germano Blum, Gringo Cardia, Fernando Mello, Marcio Tadeu, José Dias, Ulysses Cruz, Marcos Pedroso, Márcio Medina, Simone Mina e Gelson Amaral já participaram pelo menos uma vez da Quadrienal.

A Quadrienal de Praga é uma mostra competitiva composta de três seções: Cenografia e Figurinos, Arquitetura Teatral e Escolas de Cenografia. Existe um prêmio máximo, dado sempre ao país escolhido por sua representação na seção denominada Nacional: Cenografia e Figurinos. Além desse prêmio, são dados também para essa mesma seção e para a seção de Arquitetura Teatral: Medalha de Ouro para o primeiro classificado e Medalha de Prata para o segundo classificado. Outros prêmios são dados ainda pela Organização Internacional de Cenógrafos, Técnicos e Arquitetos Teatrais (Oistat) e pela Unesco para as Escolas de Cenografia. Esses prêmios são de estímulo aos jovens estudantes de cenografia.

É comum também o júri distinguir menções honrosas para algumas representações.

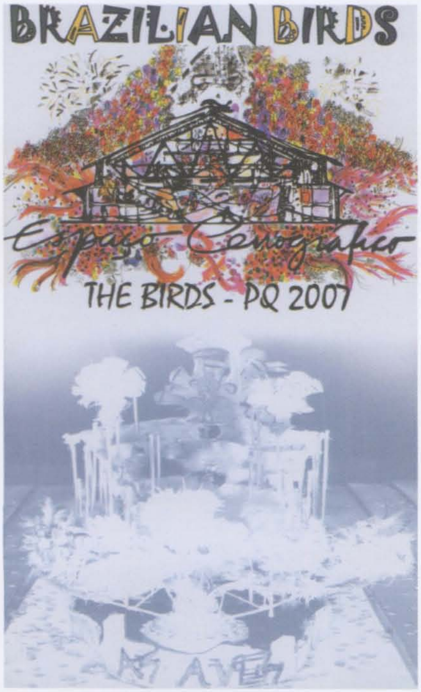
Hoje, a Quadrienal cresceu muito e já conta com quase sessenta países participantes. Além desse número internacionalmente representativo, a Quadrienal tem uma nova seção, a Scenofest, criada em parceria com a Oistat, que promove uma série de *workshops*, exposições paralelas, conferências e intercâmbios, especialmente voltados para alunos de cenografia de todo o mundo.

Na Quadrienal de 2003, a Scenofest lançou o projeto *Lear for Our Times*, que tratava da criação de cenografias para o texto *Rei Lear*, de Shakespeare. Cerca de cinquenta países apresentaram projetos, entre eles o Brasil, com duas propostas.

Para 2007 o texto escolhido foi *As aves*, de Aristófanes. Também foram aproximadamente cinquenta escolas de cenografia participantes, sendo três projetos do Brasil: um do Espaço Cenográfico de São Paulo e dois da UFRJ.

Na exposição de 2007, a décima primeira da história das Quadrienais, que completou quarenta anos, o Brasil teve como curador Antonio Grassi. Homem de teatro, ex-presidente da Funarte, ator e animador cultural, ele levou à Quadrienal uma mostra muito abrangente daquilo que se faz na área da cenografia no Brasil.

De forma bastante democrática, a curadoria trabalhou por dois anos para montar uma participação brasileira que certamente fez jus à importância já alcançada pelo Brasil em Quadrienais anteriores. Nessa exposição, cada país deveria trabalhar em torno de um nome de importância seja na cenografia, seja na direção, em grupos ou mesmo na dramaturgia. O Brasil optou por Nelson Rodrigues, dramaturgo que abriu à nossa cenografia possibilidades de grandes experimentos. Para a curadoria foi convidada a experiente cenógrafa Daniela Thomas, que criou o estande brasileiro em dois níveis: um deles mostrou a importância de Nelson Rodrigues no universo internacional do teatro e sua contribuição para os cenógrafos, iluminadores e figurinistas, no sentido de criar possibilidades abrangentes em suas criações; o outro nível do estande expôs os principais trabalhos cenográficos realizados no país nos últimos quatro anos a partir da obra desse dramaturgo.



Capa do catálogo da participação brasileira através de projeto do Espaço Cenográfico de São Paulo, realizado por aprendizes para o texto *As aves*, de Aristófanes, na Scenofest – uma das seções da Quadrienal.

O mesmo tema foi utilizado pelas escolas de cenografia, que orientaram seus alunos a criar projetos para obras de Nelson Rodrigues. Pela primeira vez para essa seção, foi realizado um concurso prévio, coordenado pela curadoria e pela cenógrafa Lidia Kozovski, que resultou em uma exposição na Funarte, no Rio de Janeiro. Foram escolhidos vinte projetos que representaram o Brasil na seção Escolas de Cenografia.

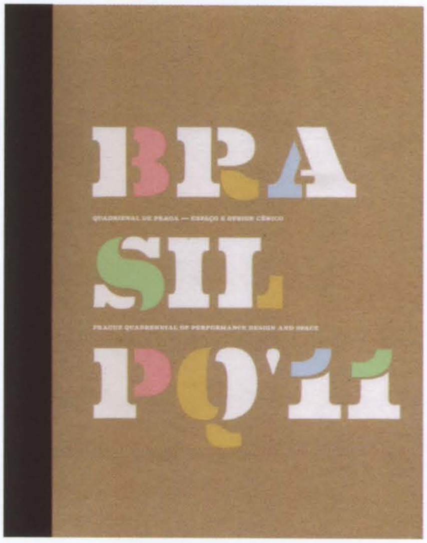
Para a seção de Arquitetura Teatral, a curadoria decidiu enviar o trabalho na área teatral do mais conhecido arquiteto brasileiro, Oscar Niemeyer, que coincidentemente completava, em 2007, cem anos de vida. Polêmico em seus edifícios teatrais, Niemeyer, no entanto, não deixa dúvidas em seu intenso trabalho de arquitetura, com dezenas de obras espalhadas pelo Brasil e pelo mundo. Essa seção, pela importância do artista homenageado, certamente deu à participação brasileira a mais significativa relevância.

Particularmente, tive nessa Quadrienal de 2007 uma participação especial: fui nomeado, pelo comissário-geral e demais integrantes da comissão, presidente do júri, cargo da maior relevância para um cenógrafo.

Pode-se dizer que a curadoria de Antonio Grassi executou a participação brasileira com brilhantismo, levando à Quadrienal mais de cem profissionais e alunos de cursos de cenografia no Brasil, participando de todas as seções e produzindo o mais importante catálogo já realizado até então. Se não foi premiado, o Brasil deixou em Praga a nossa marca de competência e envolvimento.

Em junho de 2011 ocorreu a 12ª Quadrienal, que já completa 44 anos. Novamente, a curadoria da mostra brasileira foi entregue a Antonio Grassi. Dessa vez, o Brasil contou com a colaboração da Oistat-BR, criada na última edição da Quadrienal e agora funcionando regularmente.

Formaram-se comissões para trabalhar em torno do tema dessa edição do evento: *Performance design and space*. Para a seção Escolas de Cenografia, o Brasil levou trinta projetos, compostos de maquetes, desenhos, fotos e textos, selecionados após uma exposição realizada no Teatro Laboratório da ECA-USP com a participação de doze escolas e mais de cinquenta trabalhos.


BRA
QUADRIENAL DE PRAGA — ESPAÇO E DESIGN CÊNICO
SIL
PRAGUE QUADRENNIAL OF PERFORMANCE DESIGN AND SPACE
PQ'11

Capa do catálogo da participação do Brasil na Quadrienal de 2011, quando pela segunda vez recebe a Triga de Ouro, sob a curadoria de Antonio Grassi.

Fica aqui registrada minha esperança de que, em um tempo não muito distante, o Brasil possa retomar na Bienal de Arte de São Paulo a parceria com a Quadrienal de Praga. E mais: que passe novamente a realizar em nossas versões uma mostra tão significativa e importante como essa realizada com sucesso na bela capital da República Tcheca.

O Brasil, como nas últimas três versões da mostra, participou de todas as seções: seção nacional, seção da arquitetura teatral, figurinos radicais, escolas de cenografia e, também, da Scenofest. Mais uma vez bateu recorde de visitantes brasileiros pela mostra, passando de duas centenas.

Nosso país é premiado pela segunda vez com a Triga de Ouro, que já havia recebido em 1995, e ainda com a medalha de ouro pela melhor produção dos últimos quatro anos, com o espetáculo *BR-3*, do Grupo Teatro da Vertigem, dirigido por Antônio Araújo, com cenografia assinada pelo cenógrafo Márcio Medina. Este espetáculo, sucesso de crítica e público em São Paulo, aconteceu num espaço "pra lá" de anticonvencional: numa embarcação adaptada que recebia o público e encenadores, percorrendo alguns quilômetros no Rio Tietê, que corta a cidade de São Paulo.

Como escreve Ana de Hollanda, ministra da Cultura em 2011, no texto de abertura do catálogo, a premiação máxima do Brasil na seção nacional foi fruto da diversidade de espetáculos brasileiros para lá selecionados:

> Os trabalhos escolhidos dão amplo panorama das várias facetas do homem brasileiro e suas manifestações culturais, do urbano ao rural, do popular

Teatro Oficina: projeto levado à seção de arquitetura da Quadrienal de Praga em 1999 e 2011. Nessa última versão, já acompanhado do "Teatro Stadium" proposto no terreno ao lado do antigo Oficina. Foto de J.C. Serroni.

ao erudito. Nesse contexto, a cenografia, o figurino e a arquitetura cênica dialogam entre si, provocando novas interpretações por meio das linguagens, dos sentidos, sendo, cada vez mais, parte do todo do espetáculo. Se houve época em que os cenários foram considerados meros acessórios, hoje eles são obras de arte, com valor e linguagens próprios, que contribuem para o conjunto da grande obra coletiva que é o teatro.[2]

Vinte e quatro manifestações foram levadas à seção nacional, que, envolvendo memórias, lugares, ação e transposição, deram uma mostra aprofundada das intersecções de várias manifestações artísticas: teatro, artes plásticas, arte popular, intervenções urbanas, *performances*, televisão etc. Dado o número de grupos e artistas que integraram essa mostra, mencionarei apenas os eventos apresentados, que poderão ser conhecidos com mais profundidade no precioso catálogo que registra essa participação brasileira na Quadrienal de Praga de 2011, registrado em nossa bibliografia: no teatro, tivemos *As centenárias*, com texto de Newton Moreno, direção de Aderbal Freire-Filho e cenografia de Fernando Melo da Costa; *Memória da cana*, com texto e direção de Newton Moreno, que também assina a cenografia juntamente com Marcelo Andrade; *A farsa da boa preguiça*, de Ariano Suassuna, com direção de João das Neves e cenografia de Ney Madeira; *A chegada de lampião ao inferno*, com direção de Miguel Velhinho e cenografia de Carlos Alberto Nunes; *Arrufos*, do Grupo XIX de Teatro, com cenografia de Renato Rebouças; *O perfeito cozinheiro das almas*, de Nena Crintz, direção de Jefferson Miranda e cenografia de Flávio Graff; *Sua excelência Ricardo III*, uma montagem dos *clowns* de Shakespeare, com direção e cenografia de Gabriel Villela.

Cenografia para espetáculos realizados na rua e se apropriando de espaços não pensados para o teatro também estiveram presentes: *BR-3*, do Grupo Teatro da Vertigem, dirigido por Antônio Araújo, com dramaturgia de Bernardo Carvalho e cenografia de Márcio Medina. *Projeto Barafonda*, da Companhia São Jorge de Variedades, com direção de arte de Cibele Lucena, Bruno Lessa e Cacá Bernardes; *O santo guerreiro e o herói desajustado*, da mesma companhia do *Projeto Barafonda*; *Projeto coleções*, um trabalho da Intrépida Trupe do Rio de Janeiro, que faz junção, num projeto de rua, de várias linguagens cênicas: circo, dança, música e teatro, com direção de Valéria Martins; *Mistério Bufo*, a partir da obra de Maiakovski, que percorria vários espaços entre ruas e edificações, cuja cenografia foi de Sérgio Marimba. Bia Lessa também teve projeto exposto, o seu *Exercício n° 2: formas breves*, com dramaturgia de Maria Borba e cenografia de Camila Toledo e da diretora Maria Lessa.

---

[2] HOLLANDA, Ana de. Catálogo da participação brasileira na Quadrienal de Praga de 2011.

Um espetáculo difícil de enquadrar em alguma categoria é o do Grupo Caixa de Imagens, que realiza seus espetáculos miniaturizados e manipulados em pequenas caixas. Também foram mostrados em Praga espetáculos mais voltados à *performance*, além dos seguintes: *Sonhos para vestir*, de Analu Prestes; *Fábulas dançadas de Leonardo da Vinci*, de Doris Rollemberg; *Vale 1 real*, inspirado na obra de Hélio Oiticica, de Cris Bierrenbach; *Enquadro*, do Coletivo Casadalapa, que mistura filme, história em quadrinhos, grafite...

Outros projetos, mais voltados às artes plásticas, "arte de rua" e culturas populares, completaram a mostra, como "os grafites" de Osgêmeos, de São Paulo; trabalhos do artista plástico Hélio Leite, que performatiza suas peças trabalhando com sucata; Jorge Fonseca, com seu projeto "Lux", fortemente influenciado pela cultura popular mineira; e "Retratos Pintados", de artistas anônimos que realizam fotopintura, dando tratamento de cores com ecoline em retratos de pessoas e famílias. Um trabalho mais voltado à computação, ligado à cenografia, foi desenvolvido pelo "Coletivo Laborg", através de interferências digitais em maquetes de alguns teatros brasileiros, como o "Ópera de Manaus" e os municipais de São Paulo e Rio de Janeiro.

Completando a vasta mostra brasileira, um representante da cenografia e figurino para a televisão foi escolhido: *Hoje é dia de Maria*, da TV Globo, com direção de Luiz Fernando Carvalho, cenografia de João Irênio e figurinos de Lia Renha.

O Brasil ainda foi representado na seção Escolas de Cenografia, em que projetos de trinta jovens aprendizes foram selecionados em mostra realizada no ano anterior na ECA-USP, em São Paulo.

Para a seção de Arquitetura Teatral, o Brasil foi representado pelo projeto do Novo Oficina, junto à Universidade Popular e ao Teatro Estádio. Trata-se de um projeto idealizado pelo diretor José Celso Martinez Corrêa, com a colaboração dos arquitetos Beatriz Corrêa e João Batista Martinez Corrêa.

Na seção de figurinos, intitulada "Figurinos Radicais", quatro projetos foram levados e mostrados em área especial da Quadrienal de Praga, junto a outros vinte e cinco figurinos de todo o mundo.

A Scenofest, uma grande oficina aberta especialmente a estudantes, propiciou vasta programação, que dezenas de aprendizes brasileiros puderam acompanhar e também dela participar.

Projeto do Espaço Cenográfico levado à Quadrienal de Praga na seção de Escolas de Cenografia, desenvolvido pelas aprendizes Amanda Steinmeyer e Julia Saldanha, sob a coordenação do cenógrafo J.C. Serroni. Foto de Márcia Pires.

Desperta a minha atenção o fato de terem acontecido tantas exposições de cenografia nas duas últimas décadas. Se até final dos anos 1980 elas eram raras, nas décadas posteriores passamos de uma dezena. Talvez isso mostre, conforme comentei anteriormente, uma evolução marcante dessa atividade. Antes dos anos 1990, dentre o que conheço e o que pude ver, me lembro de três exposições mais significativas. Uma na Casa das Retortas, do antigo Idarte, que mostrava os bastidores do palco, inclusive com a presença de telões pintados. Depois tive a oportunidade de colaborar em uma exposição sobre os 16 anos de cenografia e indumentária do TBC. Algum tempo depois, vi uma das mais belas exposições de cenografia, que ficou sempre na minha memória: a *Rever espaços*, de Flávio Império, no Centro Cultural São Paulo. Era uma exposição que desvendava o processo e o lugar de trabalho desse importante cenógrafo que nos deixou tão prematuramente. Lembro-me que emprestamos a ele uma bancada de marceneiro para fazer parte da exposição. Nessa época, eu trabalhava na TV Cultura, que tinha uma grande marcenaria. Flávio Império se preocupava com o fazer e deu à exposição um caráter de ateliê.

É POSSÍVEL EXPOR CENOGRAFIA?

No ano de 1990, foi montada em Caracas, Venezuela, uma exposição de cenografia intitulada *Modos cenográficos*, a partir do convite do Instituto de Teatro Ibero-Americano (ITI), dirigida por Nelly Garsón. Essa exposição fazia parte de uma

Instalação para a Exposição *Modos cenográficos* no Festival Internacional de Londrina no ano 2000, com trabalhos de J.C. Serroni e do Espaço Cenográfico de São Paulo. Foto de Emídio Luisi.

exposição maior, que também incluía os trabalhos de Josef Svoboda, da República Tcheca, e de Lopes Mancera, do México. Ela foi fundamental para a cenografia brasileira, pois aconteceu junto ao IX Congresso Mundial da Organização Internacional de Cenógrafos, Técnicos e Arquitetos Teatrais (Oistat). Estavam lá cerca de cem dos mais importantes cenógrafos, figurinistas, teóricos e produtores envolvidos com cenografia. Sem dúvida, essa exposição abriu grandes portas.

O que estou relatando não inclui as mostras que tivemos de cenografia nas primeiras Bienais de Arte de São Paulo. Esse intercâmbio, importantíssimo na época, é que gerou, inclusive, o estímulo para a criação da Quadrienal de Praga a partir de 1967. Elas aconteciam paralelamente à mostra de Artes Plásticas, e ali foram mostrados projetos dos mais importantes cenógrafos brasileiros e estrangeiros.

Muitos cenógrafos de nosso país puderam ali mostrar seus trabalhos através de desenhos, fotos e maquetes. Nas primeiras Bienais, ainda nas décadas de 1950 e 1960, estiveram presentes, entre outros, Aldo Calvo, José Armando Ferrara, Flávio Império e Cyro Del Nero, além de ter se revelado para nós, artistas de teatro brasileiro e de outras áreas, o mais importante nome da cenografia mundial do século XX: Josef Svoboda.

Já no final da década de 1990, tivemos duas outras exposições: a dos trabalhos em cenografia de Cyro Del Nero, no saguão de entrada dos cines Gazeta na Avenida Paulista, e uma grandiosa exposição em homenagem a Flávio Império, dessa vez no Sesc Pompeia, sob a curadoria talentosa de Glaucia Amaral e Amélia Hamburger.

ENOGRAFIA
NOVO O

Exposição *Cenografia: um novo olhar*, com trabalhos dos cenógrafos J.C. Serroni e José de Anchieta depois da premiação no mesmo ano de 1995 na Quadrienal de Praga. Foto de J.C. Serroni.

Como já relatado aqui, no ano de 1995 tivemos uma importante participação brasileira na Quadrienal de Praga, quando o Brasil recebeu o grande prêmio, a Golden Triga. No ano seguinte, o Sesc Pompeia montou a exposição lá apresentada, intitulada *Cenografia, um novo olhar*, com trabalhos meus e de José de Anchieta, além de uma mostra do que seria a Quadrienal.

Em setembro de 1998, foi a vez do Centro Cultural São Paulo abrigar novamente uma exposição de cenografia, nessa ocasião sobre a cenografia, *20 anos do Grupo de Teatro Macunaíma*. Em novembro desse mesmo ano foi montada também uma importantíssima exposição no Memorial da América Latina, *Espaço da cena latino-americana*, da qual, além de Brasil, participaram Venezuela, Uruguai, Argentina e Paraguai. Dessa exposição saiu a participação do Brasil na Quadrienal de Praga de 1999.

A partir daí, essas e outras exposições serão tratadas com mais informações neste livro, pelas quais podemos ter, por meio de textos, uma ideia do desenvolvimento dessa atividade no Brasil. Valorizar a cenografia com publicações e exposições é certamente uma mostra de como ela vem evoluindo em nosso país.

Em todas essas mostras, é importante perceber como elas foram apresentadas. O conceito expositivo de cenografia vem mudando de tempos em tempos, a partir da criação da Quadrienal de Praga de 1967. Cada vez mais tem se pensado em como expor a cenografia e os objetos de cena fora do seu *habitat*. Como expor a cenografia em um espaço dissociada do espetáculo? A cenografia por natureza é uma *forma-para*, um elemento sem autonomia estética. Seu significado está condicionado ao conjunto a que pertence e aos elementos a que se articula: texto, atores, luz, encenação etc. A cenografia em uma exposição estaria, desse modo, condenada a ser um objeto morto, já que seria privada do palco que lhe insuflava o sentido. Realmente, a transposição de um cenário para uma sala de exposições o condena ao empobrecimento de objeto imobilizado na vitrine.

Essas preocupações devem ser levadas em conta no momento da organização de uma exposição de cenografia, para que se tenha, junto ao público, a amostragem de elementos vivos que possibilitem a leitura e a relação entre objeto e espetáculo.

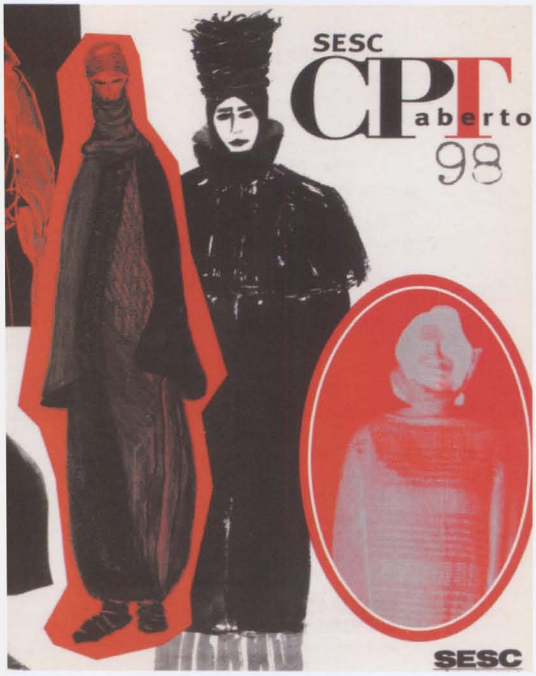
É verdade que a arte viva do teatro, que tem seu lugar em um segundo de nossa percepção, não pode ser exibida, mas seus componentes podem; sua alma não pode existir, mas seu espírito pode; sua forma não pode ser exibida no tempo, mas pode ser no espaço – não o vivo e vibrante espaço do palco, mas um lugar onde a dramaticidade e a atmosfera do teatro devem ser buscadas a todo custo.

O visitante deve abordar uma exposição de cenografia como *performance*; deve sentir que é a ele que ela se dirige, que está lá apenas para ele, e que ele desempenha parte muito importante dela, ao usufruí-la.

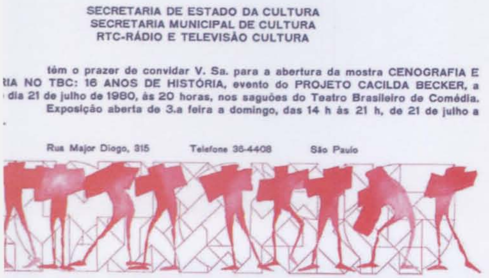
É realmente difícil e desafiante, mas, sem dúvida, já é possível expor cenografia de forma mais viva. Todas as exposições representadas neste livro levaram em conta essas preocupações, e o que pudemos constatar em quase todas elas foi a criação de espaços instigantes que procuraram ao extremo a aproximação entre a cenografia e o espetáculo.

Exposição *Espaço da cena latino-americana*, no Memorial da América Latina em 1999, com trabalho de cenógrafos da Argentina, Uruguai, Paraguai, Venezuela, México e Brasil. A mostra foi levada em seguida para a Quadrienal do mesmo ano. Foto de J.C. Serroni.

Exposição no Centro Cultural São Paulo em homenagem aos dez anos do CPT. Figurinos de *Drácula e outros vampiros*. Foto de J.C. Serroni.



Catálogo para exposição CPT *Aberto*, realizada em 1998.


SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA
SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA
RTC-RÁDIO E TELEVISÃO CULTURA

têm o prazer de convidar V. Sa. para a abertura da mostra CENOGRAFIA E
RIA NO TBC: 16 ANOS DE HISTÓRIA, evento do PROJETO CACILDA BECKER, a
dia 21 de julho de 1980, às 20 horas, nos saguões do Teatro Brasileiro de Comédia.
Exposição aberta de 3.a feira a domingo, das 14 h às 21 h, de 21 de julho a

Rua Major Diogo, 315 Telefone 36-4408 São Paulo

Convite para exposição *Cenografia e indumentária no* TBC*: 16 anos de história*, que acontece no teatro de mesmo nome em 1980.

CPT *Aberto* – Mostra realizada na área de exposições no térreo do Sesc Consolação, São Paulo – SP, de 17 de agosto a 17 de setembro de 1998.

Curadoria: Antunes Filho

Projeto de exposição: Carla Tanaka e Nilo Viegas

A exposição CPT *Aberto* foi organizada em momento de transição no núcleo de cenografia, quando Antunes Filho pessoalmente passou a dirigi-lo. Um grande projeto de formação foi pensado para o ano de 1998, durante o processo de criação do espetáculo *Fragmentos troianos*, em que um curso de cenografia montado a partir de *workshops* com nomes como Cyro Del Nero, Renato Scripilliti, José de Anchieta, Gianni Ratto, entre outros, atraiu um grupo de vinte aprendizes interessados em cenografia.

No final das oficinas, os resultados dos processos de pesquisa, desenhos, maquetes e experimentos foram organizados e mostrados ao público durante trinta dias.

Alguns trabalhos ali expostos foram escolhidos para fazer parte da mostra do Sesc durante a Quadrienal de Praga de 1999, entre eles, os do então iniciante cenógrafo André Cortez, hoje profissional destacado em São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte.

A mostra CPT *Aberto* expôs para o público a síntese de uma "quase escola", dinâmica e pulsante. Cada núcleo ativo do CPT naquele momento – cenografia, luz e som – estava lá representado direta ou indiretamente na instalação/exposição, que era um espaço aberto também para o debate, troca de ideias e experiências.

Cenografia e indumentária no TBC*: 16 anos de história* – Exposição realizada no Teatro TBC, São Paulo – SP, de 21 de julho a 21 de dezembro de 1980.

Curadoria e projeto de exposição: J.A. Ferrara e J.C. Serroni

A equipe do projeto Cacilda Becker, coordenada pelo diretor teatral Antônio Abujamra, entre montagens teatrais, ciclos de leituras dramáticas, palestras e *workshops*, juntamente com a Rádio e Televisão Cultura (RTC), sentiu também a necessidade de organizar uma exposição, que primeiramente foi montada em São Paulo e, no ano seguinte, no Teatro Nelson Rodrigues no Rio de Janeiro.

A exposição realizada no segundo piso do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) teve como principal objetivo organizar todo o material dos espetáculos nele produzidos. A base do material exposto partiu do acervo documental fotográfico de Fred Kleeman, que registrou quase todos os espetáculos produzidos no TBC de 1948 a 1960.

Foi organizado um conjunto expressivo de fotografias, desenhos e maquetes e também um catálogo, de caráter didático e informativo, em que foram reunidos textos sobre o TBC, abrangendo todos os seus participantes e suas mostras de trabalhos.

Mostra *Cenografia e indumentária no TBC: 16 anos de história*, na cidade do Rio de Janeiro, no saguão superior do Teatro Nelson Rodrigues em 1981. Foto de J.C. Serroni.

Cenografia e figurinos: o avesso do palco – Exposição realizada no Sesc Consolação, São Paulo – SP, de 16 de novembro a 14 de dezembro de 1988.

Curadoria e projeto de exposição: J.C. Serroni

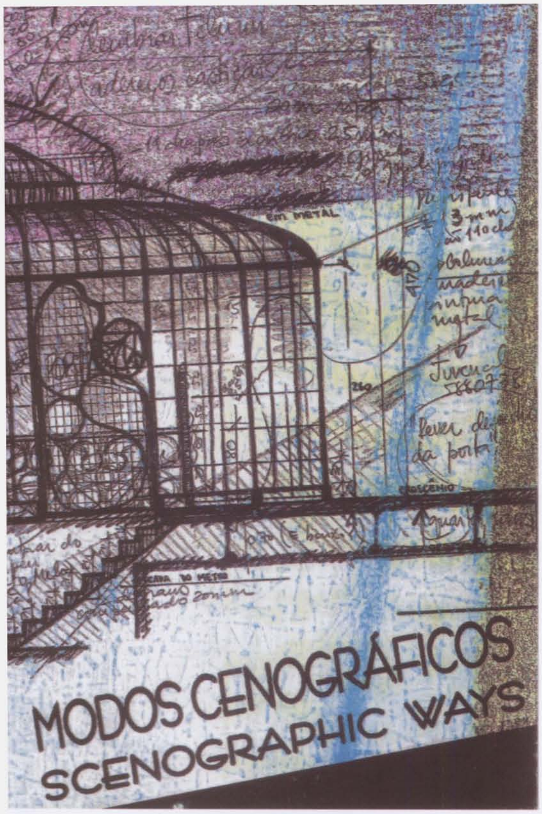
"O invisível
É aquilo
que torna possível
a visibilidade.
É aquele
Constituinte que,
ao não poder ser visto,
torna possível
o visível."
(Merleau-Ponty)

Ao sentar na poltrona do teatro, o público vê "apenas" o resultado de todo o processo de um longo trabalho, feito por dezenas de profissionais que pesquisam sobre e se dedicam a determinado projeto.

Assim, o que interessava nessa exposição era mostrar o "avesso", e não o ponto de vista do espectador. Ela trabalhou o lado que não pode ser visto pelo público: oficinas e bastidores do palco. A exposição foi organizada em módulos que mostravam tudo aquilo que antecede o espetáculo: a pesquisa,

CENOGRAFIA E FIGURIN
O AVESSO DO PALCO
EXPOSIÇÃO E OFICINAS
DE 16 DE NOVEMBRO A 14 DE DEZEMBRO DE 1988
SESC
Vila Nova

Catálogo para a mostra de cenografia e figurinos *O avesso do palco*, Sesc Consolação, 1988.



Catálogo para a exposição "Modos cenográficos", realizada em Caracas, 1993, no Museu Alejandro Otero, junto com os cenógrafos J. Svoboda, da República Tcheca, e Lopes Mancera, do México.

as discussões, o projeto, a oficina (o lugar onde tudo se materializa), as idas e vindas em torno das ideias e os experimentos realizados durante o processo.

Uma das ideias da exposição foi também a de homenagear os profissionais, técnicos do teatro. Outro objetivo foi discutir e sugerir caminhos para tentar solucionar problemas como a falta de formação de profissionais especializados: reciclar os profissionais com novas informações, aprimorá-los tecnicamente e criar estímulos para atrair novos profissionais.

Na visita à exposição, primeiramente, o público se deparava com os aspectos históricos e teóricos da cenografia e da indumentária, com fotos, textos e depoimentos. Logo depois, entrava no ateliê do artista, vendo os materiais usados, referências e o encaminhamento do projeto. Em seguida, tinha acesso à oficina do cenógrafo, percebendo como tudo era executado e vendo também o trabalho de todos os profissionais envolvidos para a realização da ideia, com os resultados da oficina mostrados por meio de projetos, maquetes, máscaras e adereços. Em outro momento, o público via o processo da peça *Xica da Silva*, dirigida por Antunes Filho, com todo o caminho da criação na cenografia e nos figurinos. Um último módulo mostrava os resultados finais de *Xica da Silva*, com fragmentos do cenário, figurinos e adereços prontos e fotos do espetáculo.

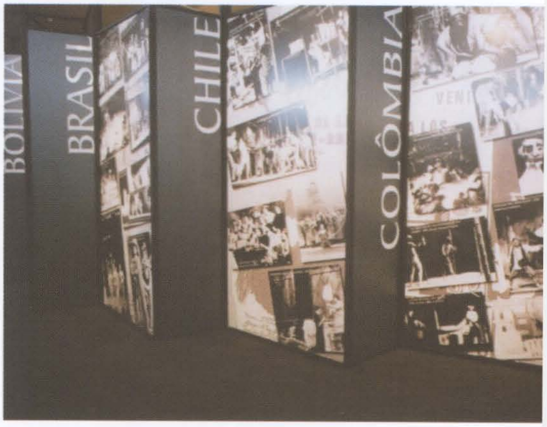
Modos cenográficos – Exposição realizada no Museu Alejandro Otero, Caracas, Venezuela, de 30 de setembro a 13 de outubro de 1993.

Curadoria e projeto de exposição: J.C. Serroni

A exposição *Modos cenográficos*, preparada especialmente para a Mostra Internacional de Caracas, foi um aprimoramento da linguagem já usada na exposição *O avesso do palco*, realizada em São Paulo no ano de 1989, na Quadrienal de Praga em 1991 e na exposição cenográfica do Centro Cultural São Paulo em 1992. Ela pretendeu não só mostrar os espetáculos finalizados, mas possibilitar o entendimento dos processos de criação.

Foram apresentadas as pesquisas, os experimentos, as maquetes de estudos e os desenhos realizados durante o período de montagem. Além desse material, havia fotos da encenação final, bem como elementos cenográficos e figurinos usados no espetáculo. Procurou-se ambientar cada espaço com a finalidade de sugerir ao espectador o clima e os significados do momento da apresentação.

Essa exposição foi parte do evento IX Congresso Mundial da Oistat, em que mais de cem importantes cenógrafos de todo o mundo estavam presentes. Nela também foram expostos trabalhos de Josef Svoboda, da República Tcheca, e Lopes Mancera, do México.



Exposição *Espaço da cena latino-americana* no Memorial da América Latina, São Paulo, 1998. Foto de J.C. Serroni.

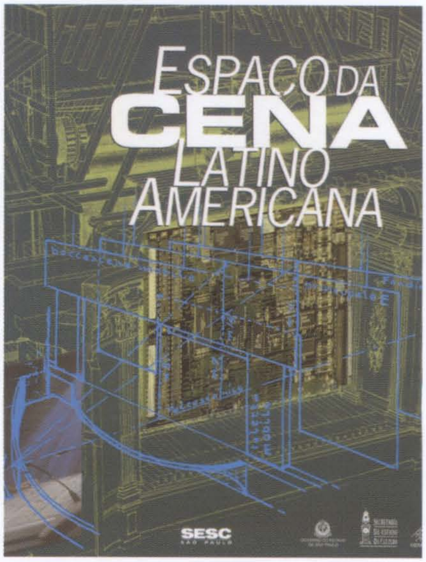
Espaço da cena latino-americana – Exposição realizada no Memorial da América Latina, São Paulo – SP, de 10 de janeiro a 29 de novembro de 1998.

Curadoria e projeto de exposição: J.C. Serroni

A maioria dos países da América Latina vive hoje um momento transitório entre os velhos maquinismos cênicos e as avançadas condições dos novos mecanismos informatizados.

Como conduzir essa transição?

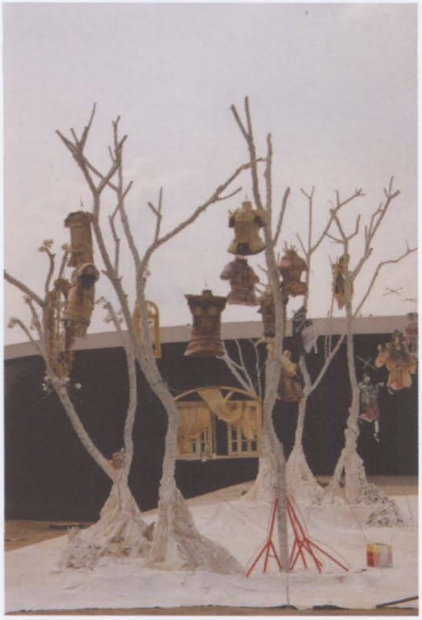
A ideia de realizar uma grande exposição de cenografia latino-americana era sonho antigo de diversos países onde o movimento teatral tem grande peso. Essa intenção já havia sido discutida anteriormente no Festival de Teatro de Caracas, na Venezuela; no de Manizales, na Colômbia; no de Córdoba, na Argentina; em Londrina, Curitiba e Belo Horizonte, no Brasil, e em Guanajuato, no México. Do sonho ao esboço, das iniciativas ao projeto e sua realização, foi-se um longo tempo, demandaram-se muitos esforços e investimentos.



Catálogo para exposição *Espaço da cena latino-americana*, no Memorial da América Latina, em São Paulo, 1998.

O movimento cenográfico dos países latino-americanos é muito forte; porém, não havia existido até aquele momento a oportunidade de ele se agrupar num evento em que, além de uma mostra, fosse possível promover ampla discussão sobre os caminhos e linguagens cenográficas desses países, abordando tanto suas formações como suas possibilidades futuras. Sem dúvida, esse encontro foi da maior importância para o mundo cenográfico latino-americano.

A ideia básica da exposição, no âmbito do suporte organizacional e da escolha dos cenógrafos participantes, foi traduzir os caminhos da cenografia latino-americana, baseada muito mais na criatividade do que na tecnologia.



Instalação *A cenografia e suas árvores genealógicas*, criada pelo Espaço Cenográfico para a entrada da exposição *Espaço da cena latino-americana*, no Memorial da América Latina, São Paulo, 1998. Foto de J.C. Serroni.

Os cenógrafos da América Latina sempre foram muito inventivos, ainda mais nas quatro últimas décadas, quando realmente se começou a conceber a cenografia como apropriação de um espaço. A ausência de tecnologia em nossos teatros e o atraso com relação aos equipamentos de luz nunca inibiram nossos cenógrafos. Naquele momento, às vésperas do ano 2000, já havíamos caminhado muito e tínhamos grandes possibilidades de acesso às novas tecnologias teatrais; estávamos plenamente inteirados dos sistemas informatizados e acompanhando de perto os avanços da iluminação cênica. No entanto, a escola do inventar soluções alternativas marcou, com muita personalidade, a maioria dos cenógrafos latino-americanos. Imagino que, a partir do próximo milênio, a nossa cenografia, calcada na inventividade nata e alavancada por essas novas possibilidades tecnológicas, avançará certamente ainda mais no respeitado panorama internacional em que ela já está inserida.

A cenografia latino-americana sempre valorizou a atmosfera festiva do teatro. Baseada na simplicidade dos materiais empregados, buscou sempre encontrar soluções únicas para seus espetáculos, conseguindo efeitos não gratuitos, mas plenamente integrados à conceituação do espetáculo, a partir do texto e do trabalho do ator.

Assim, nossa cenografia tem buscado não ser um elemento autônomo no espetáculo, integrando-se de maneira clara e harmônica às demais áreas componentes do fazer teatral, como a direção, o desenho de luz, o figurino, os atores. A cenografia não vive sozinha; ela só existe na interação plena com o todo, estando o seu significado condicionado ao significado do conjunto ao qual pertence e com o qual se articula.

Foi pensando nessas referências que o Espaço Cenográfico criou duas instalações externas na entrada da exposição, procurando, de certa forma, realizar uma homenagem aos criadores da cenografia latino-americana. Na área externa, a instalação *A cenografia e suas árvores genealógicas* mostrava uma espécie de jardim, onde os frutos das árvores eram elementos cenográficos. Máscaras, bonecos e adereços nasciam magicamente em estruturas que eram transformadas através de intervenção cenográfica, com uso de materiais não convencionais. Cenografia é o mundo do faz de conta, onde o que interessa é a ilusão e o lúdico.

Outra instalação foi *O avesso da cenografia*, que mostrava os caminhos e os processos do cenógrafo. Eram os experimentos, as tentativas de aplicação de materiais e as buscas para chegar a um resultado final, apresentando o *making of* do artista e seu trabalho. Foi posto em observação o processo de criação cenográfica, tendo em vista que, ao espectador, está destinado sempre o acabado, apenas a face final do resultado de meses de produção.

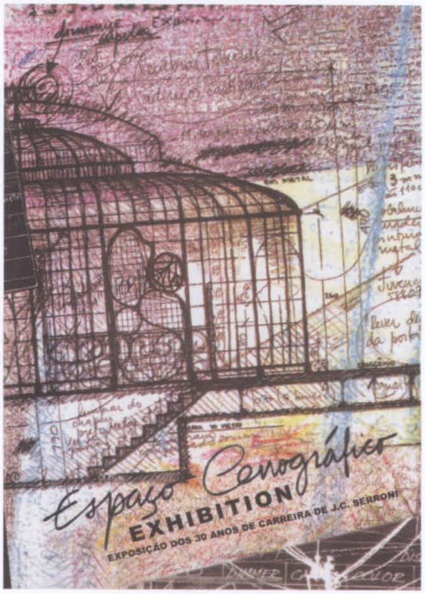
Internamente, a mostra foi composta de doze módulos mostrando o trabalho de importantes cenógrafos da América Latina. Do Brasil, tivemos Fernando Mello, Gringo Cardia, José Dias, Marcio Tadeu e Ulisses Cruz; do México, Arturo Nava; da Argentina, Daniela Taiana e Tito Egurza; e ainda Carlos Santos, do Paraguai, Osvaldo Reyno, do Uruguai, e Fernando Calzadilla, da Venezuela.

No centro dos doze módulos, um espaço destinado a toda a produção teatral do Sesc documentou expograficamente mais de quatro décadas de atividades.

Parte dessa grande exposição foi enviada para Praga no ano seguinte, integrando a mostra brasileira naquele evento.

Espaço Cenográfico Exhibition comemorativo dos 30 anos de atividades do cenógrafo J.C. Serroni – Exposição realizada durante o FIT – Festival Internacional de Teatro de 2005, São José do Rio Preto – SP, de 1º a 16 de julho de 2005. Curadoria e projeto da exposição: J.C. Serroni

Sensibilidade e criatividade artística, profunda habilidade técnica e uma trajetória que envolve marcos da história recente das artes cênicas no Brasil estão entre os elementos reveladores do trabalho de J.C. Serroni. Passadas três décadas de sua saída de São José do Rio Preto, sua atuação perpassa não só o teatro, mas também a dança, ópera, exposições, *shows* musicais e arquitetura teatral.[1]



Catálogo para a exposição *Espaço Cenográfico Exhibition* no Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto em 2005, em comemoração aos trinta anos de atividades do cenógrafo J.C. Serroni.

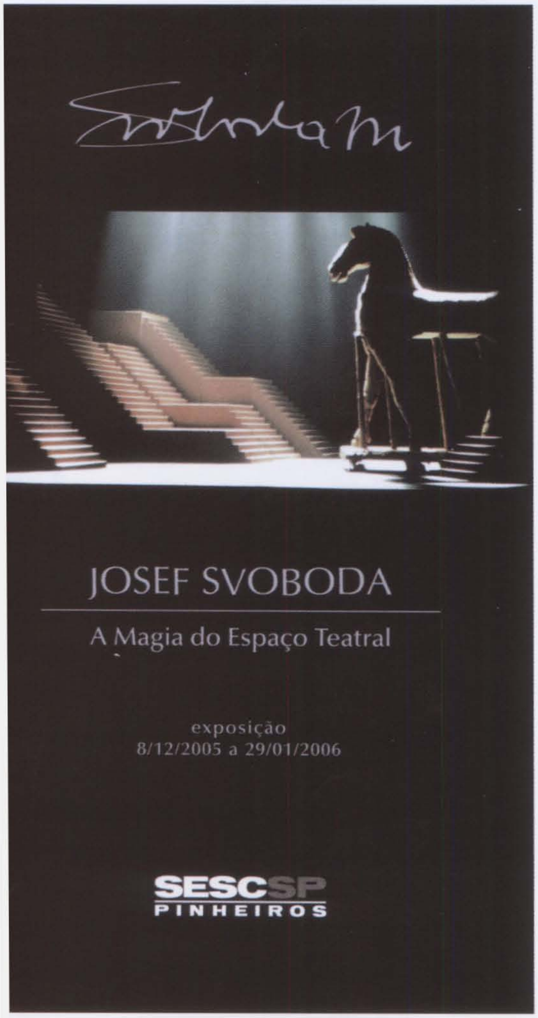
No CPT, dirigido por Antunes Filho, fui o responsável pela cenografia de montagens de grande repercussão entre o público e a crítica, registradas e documentadas por fotos, desenhos, maquetes e experimentos, que foram a base para a exposição.

---

[1] MIRANDA, Danilo Santos de. Catálogo da mostra, julho de 2005, p. 2.

Partindo desse vasto material, introduzi também na mostra trabalhos anteriores e posteriores ao CPT, inclusive criando um módulo em que foram expostos projetos do início de minha carreira, todos da fase amadora, iniciada em São José do Rio Preto, no começo dos anos 1970.

A exposição propiciou ainda a confecção de um catálogo com inúmeras informações sobre minha trajetória, além de textos críticos e históricos de Sebastião Milaré, Humberto Simibaldi, Pedro Ganga, José Eduardo Vendramini, além do registro, de forma bastante completa, de todo o projeto desenvolvido no Espaço Cenográfico por mais de oito anos até então.



JOSEF SVOBODA

A Magia do Espaço Teatral

exposição
8/12/2005 a 29/01/2006

SESCSP
PINHEIROS

Catálogo para exposição *Josef Svoboda – a magia do espaço teatral*, no Sesc Pinheiros, São Paulo, 2006.

Josef Svoboda: a magia do espaço teatral – Exposição realizada no Sesc Pinheiros, São Paulo – SP, de 8 de dezembro a 29 de janeiro de 2006.

Curadoria: Helena Albertová

Projeto de exposição: J.C. Serroni

A exposição apresentou fotografias e maquetes de criações cenográficas de um dos maiores e mais importantes artistas do século XX, Josef Svoboda, que devotou o talento genial à sua musa mais efêmera: o teatro. Foi inovador por suas descobertas tecnológicas, que resultavam em uma espécie de mágica aos olhos do espectador.

Trabalhou a relação entre espaço e texto, e espaço e público, através de projeções, uso de espelhos, cenas gravadas com câmeras e uma iluminação bastante experimental também trabalhada por ele. Trouxe para o teatro técnicas (ou "truques") cinematográficas, enriquecendo ainda mais a magia que o teatro pode nos proporcionar.

Tive o meu primeiro contato com o trabalho de Svoboda por meio de um catálogo que registrava sua participação, entre as décadas de 1960 e 1970, na Bienal de São Paulo, na qual ainda havia uma seção para a cenografia de teatro. As suas concepções cenográficas, seu poder de síntese e a qualidade de suas maquetes me impressionaram. Depois expus com ele em Caracas no Museu Alejandre Otero, durante o IX Congresso Mundial da Oistat, visitei o seu "laboratório" em Praga, e vi ainda diversas exposições de seu trabalho nas Quadrienais.

Senti-me homenageado também ao ser convidado pelo Theatre Prague Institut da República Tcheca para organizar uma grande retrospectiva sua na área de exposições do Sesc Pinheiros, em São Paulo, no ano de 2006.

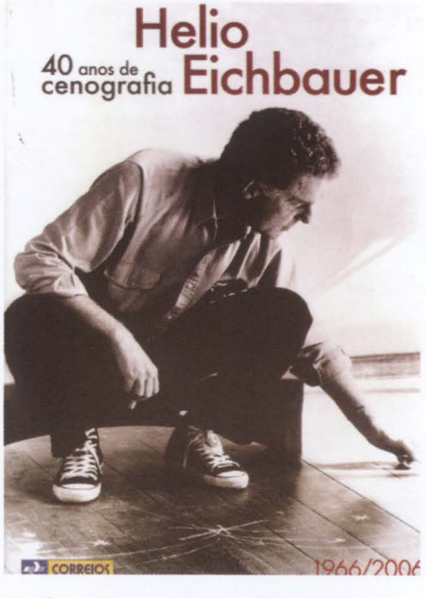
Essa mesma exposição aconteceu no Rio de Janeiro durante o Festival Internacional de Teatro, no mesmo ano, no Espaço Oi Cultural, sendo o projeto expositivo realizado lá por Daniela Thomas.

Helio Eichbauer, 40 anos de cenografia: de 1966 a 2006 – Exposição realizada no Centro Cultural Correios, Rio de Janeiro – RJ, de 5 de setembro a 22 de outubro de 2006.

Curadoria: Helio Eichbauer

Projeto de exposição: Helio Eichbauer e Luiz Henrique Sá

A mostra de Helio Eichbauer à qual nos referimos foi uma das maiores exposições cenográficas já montadas no Rio de Janeiro. Ela apresentou ao público um trabalho de sensibilidade criativa nunca visto antes em exposição dessa natureza. Mostrou a linguagem visual-mítica de seus projetos através da intersecção de desenhos, maquetes, fotografias e até telões originais de espetáculos por ele cenografados, a exemplo de *O rei da vela*, feito no Teatro Oficina, com direção de José Celso Martinez Corrêa.



Catálogo da exposição de *Helio Eichbauer – 40 anos de Cenografia*. Centro Cultural dos Correios, 2006.

A mostra era composta de diversos núcleos: cenografia para teatro, ópera; maquetes-poema (uma série de poemas cenografados em forma de maquetes); sua passagem por Praga, onde estudou e trabalhou com Josef Svoboda; sua participação na Quadrienal de Praga de 1971, na qual recebeu um dos prêmios, a medalha de ouro em cenografia pelo seu conjunto de trabalhos; vídeos e textos críticos. Essa ampla amostragem de toda a sua trajetória ocupou os mais de 1.000 m² de área expositiva do Centro Cultural dos Correios. Antonio Grassi, na abertura do catálogo da exposição, resume bem as características desse grande cenógrafo:

> Helio, ao longo de sua carreira, tem sido um dos mais arrojados e inquietos artistas da cenografia nacional e internacional, que trouxe ao espetáculo teatral mais do que uma simples interpretação ilustrativa ou descritiva. Arrojado e inovador, propõe, ao invés disso, a metáfora e a

livre interpretação, ambientando nossa cena teatral com uma rica e corajosa contribuição que tem marcado algumas das mais importantes montagens do Brasil.[2]

GIANNI RATTO
artesão do teatro

Catálogo para exposição *Gianni Ratto – artesão do teatro*. Caixa Cultural, São Paulo, 2007.

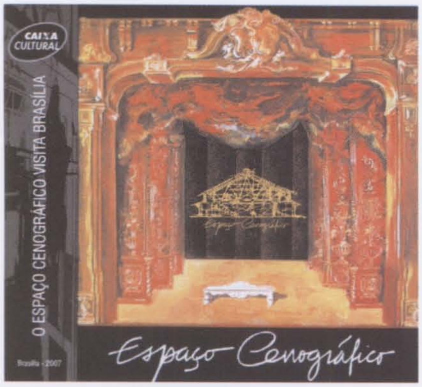
Gianni Ratto – artesão do teatro – Exposição realizada na Caixa Cultural, São Paulo – SP, de 11 de agosto a 23 de setembro de 2007.

Curadoria: Glaucia Amaral

A exposição *Gianni Ratto – artesão do teatro* foi uma homenagem ao grande cenógrafo, diretor, iluminador, figurinista, escritor e ocasionalmente tradutor, o perfeito "Homem do Renascimento", que por mais de sete décadas encantou artistas, técnicos da área teatral e público, e contribuiu para o desenvolvimento do teatro brasileiro.

Italiano, veio ao Brasil a convite de Maria Della Costa, apaixonado por um teatro ainda em formação, e mudou-se para cá. Realizou inúmeras montagens em teatro lírico e dramático e participou da formação de várias gerações de artistas e técnicos teatrais brasileiros.

A exposição trouxe croquis de cenários e figurinos, fotos de espetáculos e elencos, maquetes e alguns figurinos de óperas. Transitou pelo processo criativo de Gianni Ratto e, mostrando sua forma artesanal de trabalhar e seus desenhos carregados de uma singular qualidade, ofereceu ao público um estudo passo a passo de seu processo de criação.



Catálogo do projeto "Espaço Cenográfico visita Brasília", Centro Cultural da Caixa, Brasília, 2007.

"Espaço Cenográfico visita Brasília" – Projeto realizado na Galeria Vitrine do Centro Cultural da Caixa Econômica Federal, Brasília – DF, de 3 a 29 de outubro de 2007.

Curadoria e projeto: J.C. Serroni

O projeto "Espaço Cenográfico visita Brasília", que ocorreu em outubro de 2007 nessa cidade, foi um grande evento que enfocava a cenografia, a iluminação teatral, o figurino e a formação para aprendizes em duas exposições, palestras, fóruns de debates sobre essas áreas e *workshops*, entre os quais um ministrado por Max Keller, suíço radicado na Alemanha e um dos maiores *designers* de luz do mundo.

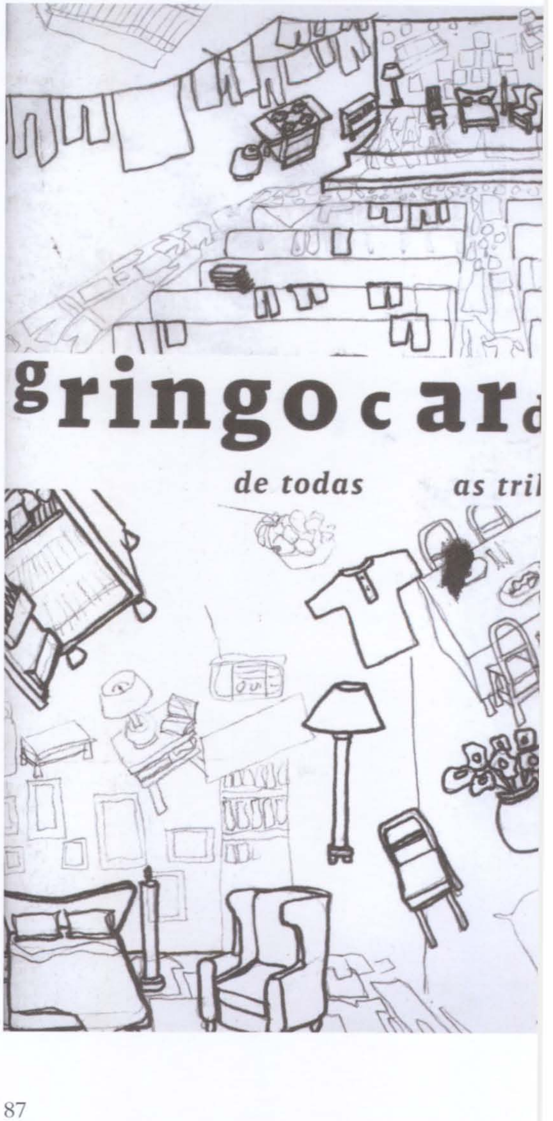
---

[2] GRASSI, Antonio. Catálogo da exposição, Rio de Janeiro, setembro de 2006, p. 3.

Na Galeria Vitrine, do Centro Cultural da Caixa, em mais de 600 m², duas exposições foram montadas: a *Modos cenográficos*, já exposta em várias outras cidades do Brasil e exterior, mostrava todo o trabalho desenvolvido por mim ao longo dos anos e pelo Espaço Cenográfico de São Paulo em seus já dez anos de existência, naquele momento; e uma mostra sobre a evolução do espaço cênico ao longo do tempo, sintetizada em 24 maquetes acompanhadas de texto, além de exposição fotográfica dos oitenta mais importantes teatros do Brasil, fruto do livro *Teatros: uma memória do espaço cênico no Brasil*, lançado pela Editora Senac no ano de 2002.

Ao final dos *workshops*, uma pequena exposição completou por três dias a *Modos cenográficos*, mostrando trabalhos realizados pelos aprendizes de cenografia e de figurinos durante as oficinas. O projeto "Espaço Cenográfico visita Brasília" produziu também um completo catálogo, registrando todas as atividades, que com certeza ajudou, e muito, na documentação e divulgação da linguagem cenográfica em nosso país.

Catálogo da exposição *Gringo Cardia de todas as tribos*, Centro Cultural dos Correios, Rio de Janeiro, 2007.



Gringo Cardia de todas as tribos **– Exposição realizada no Centro Cultural dos Correios, Rio de Janeiro – RJ, de 26 de setembro a 29 de novembro de 2007.**
Curadoria: Eva Doris Rosental e Heloísa Buarque de Hollanda
Projeto da exposição: Gringo Cardia

Apresentando uma mostra de criação artística variada dos quase trinta anos da intensa produção visual do artista Gringo Cardia e suas múltiplas facetas, a grande exposição que esteve em cartaz no Centro Cultural dos Correios no Rio de Janeiro, no final do ano de 2007, não foi gratuitamente intitulada *Gringo Cardia de todas as tribos*.

O título em questão permite criar relevante relação entre o artista e suas características mais notáveis: Gringo Cardia apresenta-se em estado de eterno movimento através de seu trabalho, transitando e transportando elementos entre diferentes linguagens, entre espaços, estilos, sinais, ruídos, mídias, suportes e territórios, sempre profundamente engajado com o tempo vivido, a perspectiva do futuro e as possibilidades de transformação.

Nascido no Rio Grande do Sul e criado no Paraná, Gringo optou pelo estudo de arquitetura na Universidade Federal do Rio de Janeiro, local em que vive desde os seus quinze anos de idade. *Designer*, artista gráfico, cenógrafo, arquiteto e diretor de arte, o artista desempenha inúmeros papéis no campo das artes visuais, plásticas e também da realidade social de nosso país.

Sua carreira é marcada pela realização de grandes projetos, que englobam criações para *shows*, peças de teatro, videoclipes, capas de CDs, desfiles de moda, entre outros gêneros, protagonizados por artistas nacionais conhecidos mundialmente.

Além do âmbito nacional, Gringo Cardia também atua internacionalmente, como na produção dos cenários e direção de arte da Companhia de Dança Deborah Colker, criada em 1994 e muito conhecida no exterior.

A exposição em foco apresentou uma cobertura repleta de informações, processos de criação e trabalhos finais elaborados pelo artista: monitores exibindo trabalhos em videoclipes, maquetes, projetos referentes às suas criações mais significativas, fotografias de ambientes inventados, cenários e direções, parcerias de companhias, grupos e instituições.

Além disso, havia na exposição um grande espaço criado em homenagem ao artista com apresentação de uma pequena parte de seu universo e suas fontes de inspiração: uma sala criada para nos revelar elementos de grande importância em seu processo criativo, fotos de viagens e retratos de infância, imagens de lugares exóticos, figurinistas de coleção e seus rabiscados e poéticos cadernos de anotações e tarefas.

Vale lembrar ainda que a mostra apresentou trabalhos em fotografia de Greg Vanderlaus, pseudônimo criado pelo artista, além de informações e criações realizadas pela Intrépida Trupe, grupo que mistura circo, dança e teatro desde 1986.

Também mereceu destaque o Museu de Telecomunicações no Rio de Janeiro e Belo Horizonte, para os quais concebeu e desenhou todo o conteúdo, além dos trabalhos realizados pela ONG Spetáculo, criada em parceria com Marisa Orth, que ensina arte a jovens carentes do Rio de Janeiro.

A exposição, bastante interligada às ideias de deslocamento de elementos e tradução das diferentes linguagens, típica característica do trabalho de Cardia, foi montada sob orientação do próprio artista e inaugurada em 26 de setembro de 2007.

Cenografia: a arte de José Dias – Exposição realizada no Centro Cultural Caixa, São Paulo – SP, de 11 de setembro a 26 de outubro de 2008; Centro Cultural Caixa do Rio de Janeiro – RJ, de 27 de novembro de 2008 a 25 de janeiro de 2009.

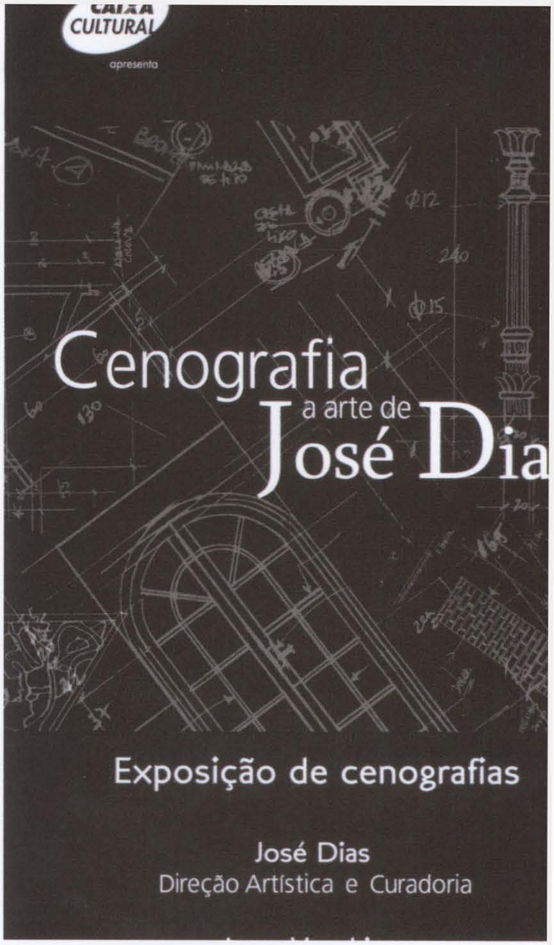
Curadoria: Anna Vacchiano

O cenógrafo é o regente geográfico de uma obra dramática. José Dias, com sua imaginação criadora, é mais do que isso: conduz público e personagem num entrelaçar constante e ininterrupto à magia do teatro.[3]

José Dias é um cenógrafo que por mais de quarenta anos vem construindo uma obra de rara coerência e consistência. Um artista cuja vocação e entrega sem reservas definem a verdade de sua obra. Arte do fazer e respirar teatro. Não são as teorias que dão validade às cenografias de José Dias, e sim as próprias obras.

A exposição teve como principal objetivo levar o conhecimento a um público que vê o teatro como uma das mais importantes manifestações artísticas, além de ser uma homenagem e reconhecimento ao trabalho de José Dias, que propõe em sua obra reflexões sobre o mundo e busca produzir ressonâncias na vida de todos os espectadores.

Um recorte da retrospectiva da carreira do artista abrangeu, entre projetos cenográficos, 75 maquetes, 125 fotografias, 83 cartazes históricos (todos de espetáculos teatrais), além de um documentário que retratou, por meio de depoimentos de profissionais da área, a trajetória artística desse importante cenógrafo brasileiro.

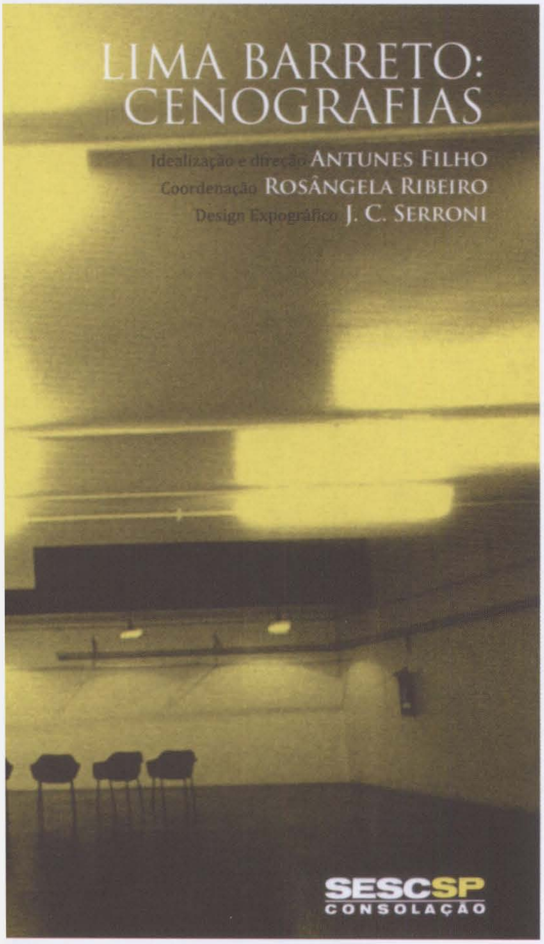


Catálogo da exposição de *Cenografias: a arte de José Dias*, Caixa Cultural, São Paulo, 2008.

---

[3] PRADO, Osmar, Catálogo da mostra *Cenografia: a arte de José Dias*, 2008, p. 37.

Catálogo para exposição *Lima Barreto – cenografias*, realizada pelo CPT, sob a coordenação de Antunes Filho e projeto de J.C. Serroni. Sesc Consolação, São Paulo, 2010.


LIMA BARRETO: CENOGRAFIAS
Idealização e direção ANTUNES FILHO
Coordenação ROSÂNGELA RIBEIRO
Design Expográfico J. C. SERRONI
SESCSP
CONSOLAÇÃO

Lima Barreto: cenografias – Exposição realizada na Área expositiva do Sesc Consolação, São Paulo – SP, de 27 de março a 12 de maio de 2010.

Curadoria: Antunes Filho
Projeto de exposição: J.C. Serroni

Antunes Filho é um diretor que, à parte a sua capacidade artística de conceber espetáculos, se preocupa imensamente com os aspectos da formação. Desde que iniciou seus trabalhos no CPT, dedica parte de seu tempo a ensinar. De início, eram aprendizes apenas de atuação; no entanto, a partir de 1987, com minha chegada ao Centro, um núcleo de aprendizes em cenografia foi formado, sob minha coordenação, mas sempre com o apurado olhar do diretor. Antunes não parou por aí: a seu convite, o iluminador Davi de Brito por muitos anos coordenou um curso de iluminação, assim como Raul Teixeira esteve à frente do curso de sonoplastia.

Quase duas décadas se passaram, eu me afastei, os cursos de luz e som se interromperam, mas Antunes continuaria sempre firme no desenvolvimento de seu método, com turmas e turmas frequentando o CPTezinho.

De vez em quando, o olhar plástico e apurado dele se volta para a cenografia. Já havia proposto, em 1998, a exposição *CPT Aberto*, também enfocada neste capítulo do livro.

Em 2010, ao montar *Lima Barreto*, convocou pelo menos uma dúzia de aprendizes a se debruçar no universo visual desse grande autor brasileiro. Convidou a mim e a outros profissionais para palestras e oficinas, e o resultado disso foram vinte maquetes que, no conjunto, davam uma mostra das inúmeras possibilidades inspiradoras a partir da dramaturgia desse autor.

Para expor maquetes, criei um espaço transparente, rasgado por um grande neon vermelho com a assinatura de Lima Barreto. Uma espécie de sanatório com seus quartos, onde os suportes para as maquetes eram camas hospitalares e criados-mudos brancos de metal. A sensação criada era a de entrarmos no inconsciente do autor, viajando com ele na sua loucura.

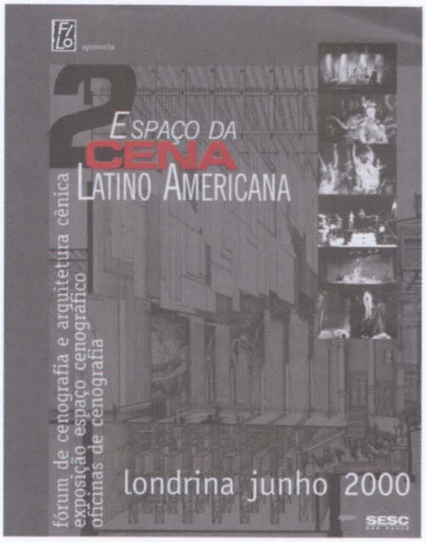
Como escreve Antunes Filho no catálogo da exposição: *Lima Barreto: cenografias* é uma tentativa de mostrar o registro dessas incursões que fazemos através de nossa neblina interior. Provocar a subjetividade: cada leitor ou espectador cenografar a obra para si mesmo".[4]

Cenografia – Segundo espaço da cena latino-americana – Exposição realizada no Festival Internacional de Londrina (FILO), Londrina – PR, de 8 a 18 de junho de 2000. Curadoria e projeto da exposição: J.C. Serroni

Essa exposição foi realizada em Londrina, durante o FILO, acompanhada de um *workshop* que ministrei, a convite de Nitis Jacon, idealizadora do Festival. Eu já havia estado em Londrina por diversas vezes, inclusive realizando o projeto do Teatro Grupo Proteu, no início da década de 1980. A grande exposição mostrou todo o trabalho desenvolvido pelo Espaço Cenográfico de São Paulo em seus três primeiros anos de vida, o que era uma continuidade do trabalho que já desenvolvi até aquele momento, durante mais de vinte anos, especialmente no CPT.

Foi uma exposição que se apropriou de galpões de uma fábrica abandonada, cuja arquitetura se integrou harmonicamente aos desenhos, fotos, maquetes, instalações, figurinos, protótipos, adereços e experimentos, traduzindo com muita eficácia o universo das cenografias e figurinos desenvolvidos para dezenas de espetáculos, enriquecidos sempre por uma luz bastante teatral e uma trilha sonora especialmente composta para a exposição.

Essa exposição, da qual grande parte já havia sido mostrada no Rio de Janeiro, Belo Horizonte, São Paulo, Santos, Caracas e Praga, na República Tcheca, procurava encontrar novas formas de expor cenografia e criar novas atmosferas, que aproximassem a cenografia exposta ao momento efêmero do espetáculo. Uma cenografia fora de seu contexto, que é o palco, pode resultar num objeto frio, descaracterizado como linguagem.



Catálogo da exposição *Segundo espaço da cena latino-americana*, realizada em Londrina, 2000.

---

[4] Catálogo da exposição *Lima Barreto: cenografias*, Sesc-SP, 2010, p. 3.

Flávio Império em cena: retrospectiva do artista – Exposição realizada no Sesc Pompeia, São Paulo – SP, de 16 de setembro a 16 de novembro de 1997.

Curadoria: Glaucia Amaral e Renina Katz
Projeto de exposição: André Vainer e Guilherme Paoliello, arquitetos

Catálogo para a exposição *Flávio Império em cena*, realizada no Sesc Pompeia, 1997.

A exposição *Flávio Império em cena*, pelo que me lembro, foi a maior exposição por mim já vista sobre a obra de um artista de cenografia, que com muita desenvoltura caminhou também pelas artes plásticas e arquitetura.

A exposição não era apenas mostra, mas um grande evento, repleto de atividades reflexivas e formativas: oficinas, ciclos de debates, projeção de vídeos, projeto multimídia etc. Ela foi dividida em módulos que ocuparam todas as áreas possíveis do Sesc Pompeia, cujo projeto, realizado por Lina Bo Bardi, teve a colaboração de Flávio Império na implantação das oficinas vivas.

O módulo "Arquitetura" mostrou projetos assinados por Flávio, acompanhados de fotos e maquetes de residências e especialmente projetos para instituições de ensino.

No módulo "Artes plásticas" foi apresentada a vasta produção de Flávio, que usava técnicas e suportes diversos como óleo, litografia, serigrafia sobre papel e sobre tecido, além de colagens e desenhos.

Via-se na exposição também parte das telas que realizou para impressões de cenografia, e um módulo multimídia organizou maquetes eletrônicas de suas cenografias. Além disso, uma biblioteca com cerca de trinta volumes, vários dos quais se reportavam ao cenógrafo, foi montada para que o público pudesse consultar.

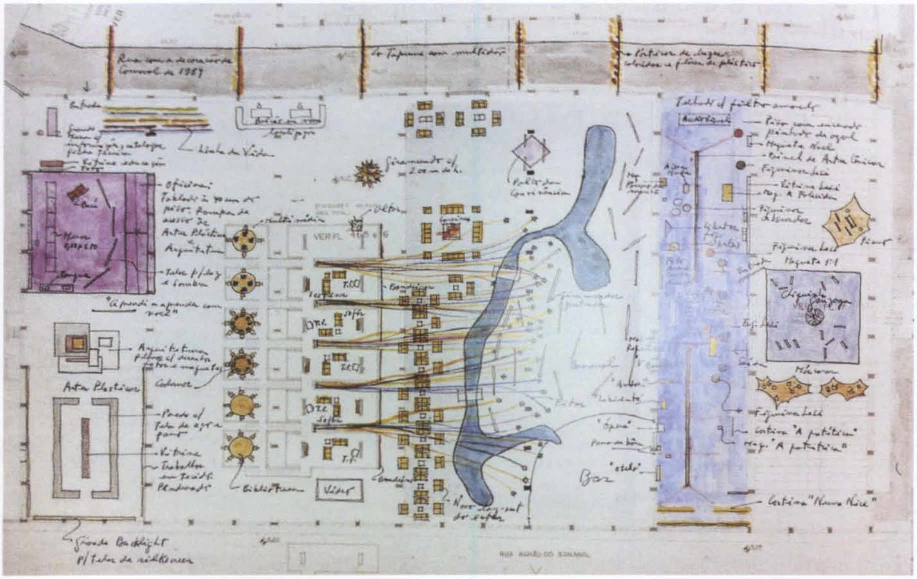
O módulo "Oficina", um dos mais vivos da exposição, funcionava ininterruptamente durante todo o período em que ela acontecia. Nele foram realizadas oficinas sobre espaço, pintura, desenho, recorte, papel, tecido, silk, pedra, transparência e filmes super-8.

Um módulo interessantíssimo, denominado "Casa", mostrava objetos, coleções, mobiliários e obras de arte que compunham o universo de convívio do artista no seu dia a dia. Através desse material, era possível entender quais as suas fontes de inspiração.

O módulo mais completo, no entanto, era o de "Cenografia e figurinos", em que toda a produção do cenógrafo era mostrada de diversas formas, por meio de desenhos, fotos e maquetes agrupados da seguinte maneira: espetáculos no Teatro Arena, no Teatro Oficina, no Teatro Popular do Sesi, em espaços diversos, espetáculos musicais e dança.

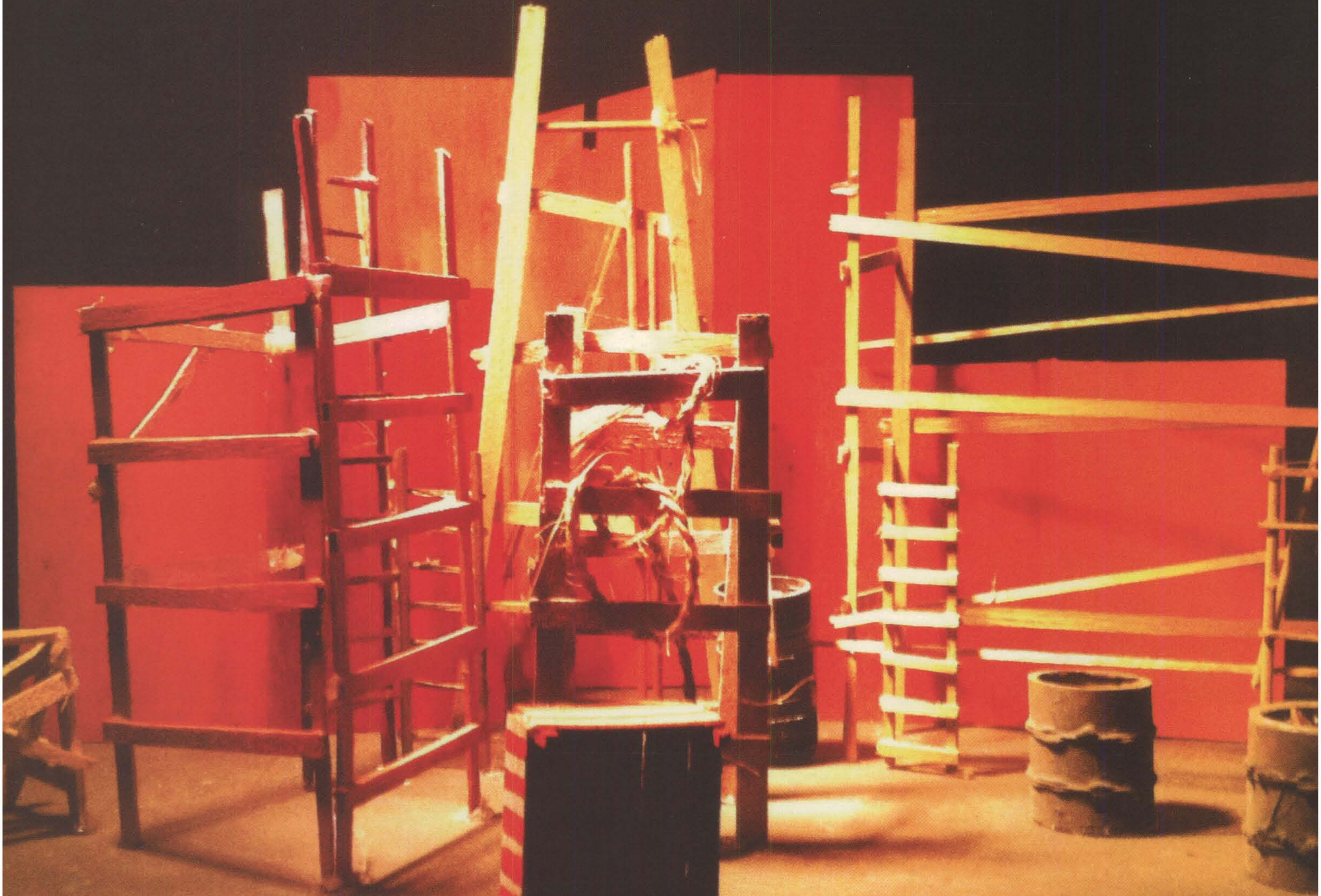
Completando a exposição, uma grande ambientação foi criada pela cenógrafa Loira Cerroti, que por muitos anos trabalhou com Flávio, na área de convivência, utilizando um dos temas prediletos do artista como inspiração: as bananeiras.

Como conclusão a todas essas manifestações em exposição, um catálogo-livro foi lançado, tornando-se um documento importantíssimo para quem quer se aprofundar na obra desse artista.


Rua com a decoração do Carnaval de 1987
Entrada
Oficina: Tablado a 90 cm do piso. Rampa de acesso de Artes Plásticas e Arquitetura
Telas p/ luz e sombra
"Aprendi a aprender com você"
Artes Plásticas
Parede c/ tela de aço e pano
Vitrine
Biblioteca
Vídeo
VER FL
Bandeiras
Grande Backlight p/ telas de silkscreen
Piso com ... pintado de azul
Figurinos Lalá
Figurinos Absurdos
Maquete 1:1
Chiquinha Gonzaga
Piano
Cortina "A Patética"
"Ópera"
"Otelo"
Pano de boca
Bar
RUA BARÃO DO BANANAL

Desenho de André Vainer para implantação da exposição no Sesc Pompeia, com curadoria de Glaucia Amaral e Renina Katz, 1997.

PARTE 2



Nos meus 35 anos de atividade profissional, somados aos cinco que tive no teatro amador, encontrei centenas de artistas entre cenógrafos, diretores, técnicos, atores, iluminadores, produtores, dramaturgos, sonoplastas e estudiosos de teatro. Alguns deles foram fundamentais em minha trajetória artística, outros inspiradores, outros mestres ou mesmo companheiros de trabalho.

Resumidamente, descrevo a seguir como alguns desses encontros se deram e mostro como ajudaram a definir as escolhas que fiz para incluí-los no livro, além daquelas já mencionadas no texto de introdução. Antes de passar a contar algumas dessas histórias, registro aqui alguns profissionais que se destacaram em minha carreira e que muito me ajudaram a construí-la.

MEUS ENCONTROS COM GRANDES CENÓGRAFOS BRASILEIROS

Começaria por Dinorath do Vale, minha professora de desenho no colégio, que descobriu em mim a veia artística e me estimulou a desenvolvê-la. Logo depois José Eduardo Vendramini, diretor teatral amador de São José do Rio Preto, no finalzinho dos anos 1960 e início dos anos 1970, que pela primeira vez me põe em contato com o teatro e me convida a pintar uns telões, mesmo sem sabê-lo, para o espetáculo *A sagrada família*, do qual acabei sendo o cenógrafo além de pela primeira e única vez ter atuado numa peça teatral, a meu ver, desastrosamente.

Vindo para São Paulo me encontrei já em 1971 com Flávio Império, com quem estudei na FAU-USP, e que certamente me inspiraria a seguir a carreira

Maquete da cenografia para *Zoo Story*, de E. Albee, com direção de Romildo Santana, Teatro Amador em São José do Rio Preto. Uma das primeiras cenografias de J.C. Serroni, 1970. Foto de Márcia Pires.

Exposição "Josef Svoboda – A magia do espaço teatral" no Sesc Pinheiros, com curadoria de Helena Albertová e projeto de exposição de J.C. Serroni.Foto de J.C. Serroni.

de cenógrafo, buscando sempre querer ser ele um dia. Ainda hoje considero esse artista uma das maiores referências nessa área. Ao término da faculdade de arquitetura em 1977, minha orientadora no trabalho final da faculdade, Lucrécia Ferrara, acabou por me pôr em contato com o coordenador da área de cenografia da TV Cultura de São Paulo, seu então marido, José Armando Ferrara. A ele devo a minha forma de planejar cenografia e ter em seu desenvolvimento a disciplina necessária para realizá-la.

Já na TV Cultura, onde fiquei por quase sete anos, conheci o cenógrafo e figurinista Augusto Francisco, com quem mantive uma parceria por alguns anos. Augusto me inspirou sempre no desenho, que fazia brilhantemente. Foi por ele que me dediquei a aprender o desenho, principalmente nos figurinos, e graças a isso hoje tenho esse domínio que demorei tanto a encontrar.

Desde o início do meu trabalho em cenografia, já conhecia por livros o trabalho de Josef Svoboda, cenógrafo da antiga Tchecoslováquia, que considero até hoje o maior cenógrafo do mundo no século XX. Mais tarde tive o privilégio de conhecê-lo em Praga, em seu laboratório, ver várias de suas exposições, inclusive expondo com ele em uma delas em 1990, em Caracas, e outra em que eu fui o arquiteto responsável pela sua mostra, no Sesc Pinheiros, em 2005 , sob a curadoria de Helena Albertová, hoje a responsável por seu acervo e sua obra.

Entre os muitos diretores com quem trabalhei, não poderia deixar de mencionar dois grandes mestres. Antônio Abujamra, com quem tive minha primeira importante atuação como cenógrafo em *Morte acidental de um anarquista*, de Dario Fo, no TBC em 1980, e com quem mais tarde contribuiria em mais de uma dezena de espetáculos. Abujamra me mostrou o caminho da inquietação, das rupturas, e devo a ele muito do que busco nas minhas investigações. O outro nome é Antunes Filho, com quem trabalhei em inúmeros teleteatros na TV Cultura no final dos anos 1970, e que mais tarde reencontraria no CPT em 1986. Com Antunes Filho também tive fecunda parceria em quase duas dezenas de espetáculos. Antunes me ensinou a ser artista, a ter rigor, a disciplina e a inquietação no pensar teatro. Com ele posso dizer que, sem dúvida, fiz as mais importantes cenografias da minha vida.

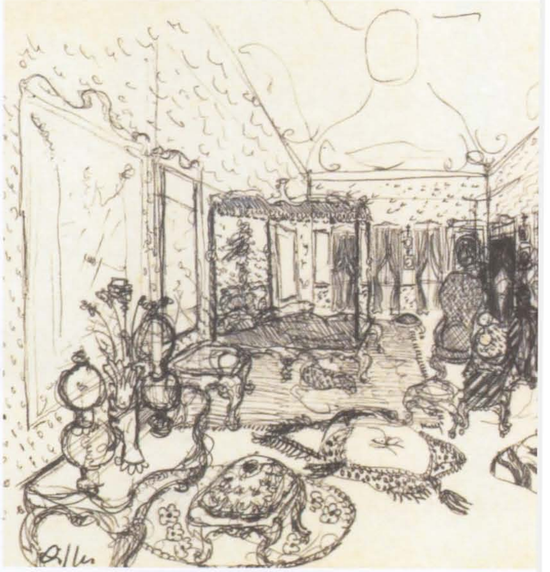
Incluiria ainda nessa relação de importâncias o diretor Vladimir Capella, considerado nosso maior diretor para espetáculos infantojuvenis. Vladimir, além de diretor, é respeitado autor, que quando escreve pensa generosamente no espaço, na cenografia, nos figurinos, e me possibilitou por inúmeras vezes a criação de cenografias fantasiosas e inventivas.

Depois de registrar aqueles que foram fundamentais no meu trajeto para a cenografia, passo a registrar de que forma me encontrei com dezenas de profissionais da cenografia, todos eles inseridos neste livro. Muitos foram meus contemporâneos e pude acompanhar suas trajetórias, assistindo muitos de seus espetáculos, outros foram meus inspiradores, outros eu os estudei, conheci por meio de livros e ainda com alguns realizei projetos conjuntos.

De todos que selecionei para o livro, três eu destacaria individualmente, além de Flávio Império, já mencionado no início deste capítulo: Luiz Carlos Mendes Ripper, Gianni Ratto e Gabriel Villela.

O primeiro, comecei a admirá-lo ao conhecê-lo no Teatro Ruth Escobar e ao apreciar sua cenografia para *Torre de Babel* em 1977. Um amigo de faculdade fazia um dos personagens e pude ver alguns ensaios e conversar com Ripper. Depois acompanhei a montagem de *El dia em que me quieras* no Estúdio São Pedro em São Paulo, e ver também o talento na direção do Ripper. Mais tarde nos encontraríamos na extinta Fundacen, onde trabalhamos juntos por quase cinco anos. Ripper coordenava o Centro Técnico Pernambuco de Oliveira, que ajudou a criar, e lá, com ele, aprendi a me interessar pela formação de técnicos e a estudar com mais interesse arquitetura teatral. Ripper era um grande teórico, preocupado sempre com a formação, e dele pude absorver muito do que hoje também tento fazer nessa área.

Conhecia Gianni Ratto somente de nome. Sabia da sua história, da vinda para o Brasil, do Picollo Teatro de Milão, da sua passagem pelo TBC, de suas direções com o Teatro dos Sete no Rio de Janeiro, mas só pude ver seu trabalho de perto quando vim para São Paulo nos anos 1970 e acompanhei de perto inúmeras de suas cenografias para espetáculos, quase todos dirigidos por Flávio Rangel. Eram cenografias clássicas, elegantes, com grande senso de espacialidade. Passei a admirá-lo mais ainda depois de um episódio junto à Companhia Estável de Repertório (CER), capitaneada por Antônio Fagundes, para quem já havia feito algumas cenografias. Nesse momento a companhia decidiu montar o espetáculo *Cyrano de Bergerac,* com direção de Flávio Rangel, que queria ter a seu lado o parceiro de sempre na cenografia. Gianni ao ser consultado disse não poder aceitar, já que a Companhia tinha a mim como cenógrafo. Ele comenta inclusive esse episódio em seu livro *A mochila do mascate* (p. 221). Eu me senti lisonjeado com a deferência, mas jamais poderia separar parceria tão fecunda. Disse à produção que fazia questão que o cenógrafo fosse o Gianni. Depois disso nos encontramos algumas vezes, uma delas quando organizei a ida do



Croqui de Luiz Carlos M. Ripper para o cenário do espetáculo *Capitu.*

Brasil a Praga com os trabalhos da CER, em alguns fóruns de cenografia, e ao convidá-lo a escrever um texto para o livro que realizei – *Teatros: uma memória do espaço cênico no Brasil*. Foram-me também fundamentais os livros que escreveu sobre cenografia, os primeiros que pude ler em português no Brasil.

Com Gabriel Villela me encontrei pela primeira vez quando fiz parte do júri num Festival de Teatro do Sesc e assisti ao espetáculo *A falecida*, dirigido e cenografado por ele. Fiquei impressionado com sua cenografia e "insisti" muito com os outros integrantes do júri para premiá-lo nessa categoria. Mais tarde vi *Você vai ver o que você vai ver* no Teatro Mars, uma adaptação cenográfica em um ônibus, e mais tarde *O concílio do amor* nos porões do Centro Cultural, onde dois ex-assistentes meus o auxiliaram na cenografia que acompanhei de perto. A partir daí pude acompanhar sua trajetória de cenógrafo, sempre muito de perto até o momento, e para minha surpresa ele me convida para ser cenógrafo de seus espetáculos no TBC, cujo projeto de reforma havia feito. Fiz então a *Ópera do malandro, Gota d'água* e *Saltimbancos*, uma trilogia de Chico Buarque, e outras muitas peças viriam. Gabriel dividiu ateliê comigo no Espaço Cenográfico e sempre fiquei muito impressionado com seu talento nos figurinos, o que me fez, em 2003, quando fui curador da mostra do Brasil em Praga, escolher levar seus figurinos para aquela versão. A busca por novos materiais e a visualidade colorida que ele traz para seus espetáculos fizeram de mim um de seus grandes admiradores.

Além dos quatro cenógrafos já comentados sobre meus encontros com eles temos outros 27 que também mereceram destaque na publicação e cuja opção foi agrupá-los em quatro grupos distintos por afinidades e épocas.

No primeiro deles temos os cenógrafos que atuaram em tempos mais distantes, entre as décadas de 1930 e 1960. São cenógrafos que conheci por meio de livros e estudos, referenciais para a maioria dos cenógrafos da minha geração que inicia suas atividades nas décadas de 1970 e 1980. Muitos deles passaram pelo TBC e estão presentes na publicação que ajudei a organizar juntamente com a exposição realizada em 1980, *Cenografia e indumentária no* TBC: *16 anos de história*. Ao me debruçar sobre o período de 1940 a 1960 pude aprender muito com esses grandes mestres. São os casos de Aldo Calvo, com quem tive os primeiros contatos com cenotecnia teatral, Maurice Vaneau, com quem cheguei a trabalhar, tendo inclusive, cuidado de um projeto de exposição quando ele completava oitenta anos, já debilitado por sua saúde. Também passaram pelo TBC Napoleão Moniz Freire e Darcy

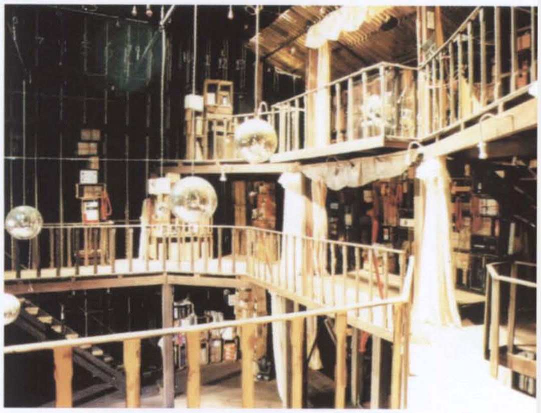
Espetáculo *Miranda*, com texto e direção de Vladimir Capella, encenado no Sesc Belenzinho em 2003, com cenografia e figurinos de J.C. Serroni. Fotos de J.C. Serroni.

Penteado que deixaram grande contribuição à cenografia e figurinos. Acompanhei inclusive, muito de perto, o trabalho de Darcy Penteado para os figurinos de *Volpone*, encenado no Teatro Augusta em 1977 com direção de Antônio Abujamra.

Nesse grupo temos um dos cenógrafos mais irreverentes que conhecemos, um verdadeiro *performer* já nos anos de 1930 e 1940. Trata-se de Flávio de Carvalho, que além de arquiteto foi cenógrafo, figurinista e encenador e um dos pioneiros nas experiências teatrais no Brasil. Joel de Carvalho deixou trabalhos contundentes para a cenografia brasileira, realizados para o Teatro Oficina de São Paulo, como *Galileu Galilei*, dirigido por José Celso Martinez Corrêa, e, no Rio, *Agamenon*, com direção de Amir Haddad, e com cenografia que lhe rendeu o Prêmio Molière.

Entre os cenógrafos desse período, considero de grande importância o trabalho de Campello Neto, que conheci quando trabalhei na TV Cultura de São Paulo de 1977 a 1984. Tive a oportunidade de acompanhar alguns trabalhos desse cenógrafo e figurinista que dominava as épocas da história com grande propriedade. Esse domínio levou-o a realizar o filme *Independência ou morte*, uma das mais precisas reconstituições históricas já feitas no cinema nacional. Pude estudar seus desenhos e a vasta pesquisa realizada. Campello coordenou a disciplina de cenografia na ECA-USP por bom tempo, e já nos anos 2000 teve sua obra estudada e documentada em uma tese de livre-docência escrita por Fausto Viana, que registra com bastante profundidade e merecimento a obra desse grande artista. Essa tese me foi não só de grande importância para rememorar e rever o trabalho de Campello, mas também para documentar neste livro o seu fecundo trabalho, especialmente na TV e no cinema.

Fechando esse primeiro grupo, deixei para o final dois grandes nomes da cenografia brasileira: Santa Rosa e Pernambuco de Oliveira. O primeiro foi inegavelmente um dos pioneiros da moderna cenografia brasileira, e deixou essa marca quando, junto com Ziembinski, realizou a cenografia para *Vestido de noiva* de Nelson Rodrigues. Posso me aventurar a dizer que todo cenógrafo ou aprendiz de cenografia no Brasil tenha ouvido falar desse grande mestre, que além de cenógrafo foi também pintor. Não pude ver a primeira encenação de *Vestido de noiva*, mas pude ver a segunda no teatro então com o nome de Nelson Rodrigues, a cenografia reproduzia quase que fielmente aquela montada em 1943.



Cenografia para *Ópera do malandro*, com direção e figurinos de Gabriel Villela, com quem J.C. Serroni desenvolveu também fecunda parceria. TBC, São Paulo, 2000. Foto de J.C. Serroni.

Pernambuco de Oliveira, além de conhecê-lo por pesquisas e estudos, também chegou a mim através de José Dias, que se iniciou na cenografia sendo assistente desse artista. Ouvi dele muitas histórias sobre Pernambuco, que atuou no Rio de Janeiro também por muitos anos na formação de novos artistas. Foi o primeiro cenógrafo a realizar uma exposição individual em nosso país, na cidade do Rio de Janeiro, e um dos primeiros a mostrar a multiplicidade do trabalho do cenógrafo atuando também na televisão, na cenotecnia e na arquitetura teatral.

O segundo grupo que destaco é o de cenógrafos que atuaram com bastante propriedade nas áreas da arquitetura e das artes plásticas. Faz parte desse grupo uma das artistas mais importantes de nosso país, Lina Bo Bardi. Foram poucas as suas cenografias, mas suficientes para incluí-las no rol das grandes cenografias brasileiras. Seus principais trabalhos foram realizados em parceria com o diretor José Celso Martinez Corrêa, para quem idealizou também o Teatro Oficina tal qual o conhecemos hoje. Tive o privilégio de projetar a cenotecnia e a iluminação cênica desse espaço, que foi conduzido pelo arquiteto Edson Elito. Lina deixou uma importante obra de arquitetura na Bahia e em São Paulo, onde projetou o MASP e o Sesc Pompeia. No teatro, além de José Celso, colaborou com o diretor Cacá Rossetti, para quem fez a cenografia de *Ubu rei*, a meu ver, um dos dez mais importantes espetáculos teatrais do Brasil em todos os tempos.

Conheci Maria Bonomi por seus trabalhos com Antunes Filho nos anos 1970, e por suas gravuras, ainda quando estudante de arquitetura. Acompanhei mais tarde projetos para teatro em Curitiba e depois, já com atuações mais recentes, seus projetos de arte urbana exemplificados por murais e instalações distribuídos pela cidade de São Paulo em metrôs e memoriais.

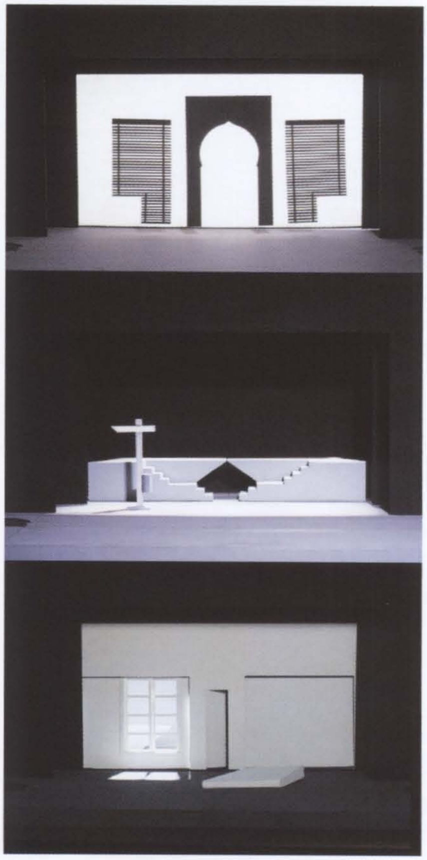
Os dois outros cenógrafos que fazem parte desse grupo são também arquitetos com grande atuação na área de projetos teatrais. Marcos Flaksman, por exemplo, realizou o projeto de arquitetura cênica para um dos mais instigantes espaços teatrais brasileiros: o Teatro do Sesc Santos, um dos primeiros espaços com possibilidade de ser palco italiano ou teatro de arena. Flaksman atua também na televisão e no cinema com muita propriedade. Acompanho seu trabalho há décadas e seus projetos têm sido sempre um estímulo aos meus.

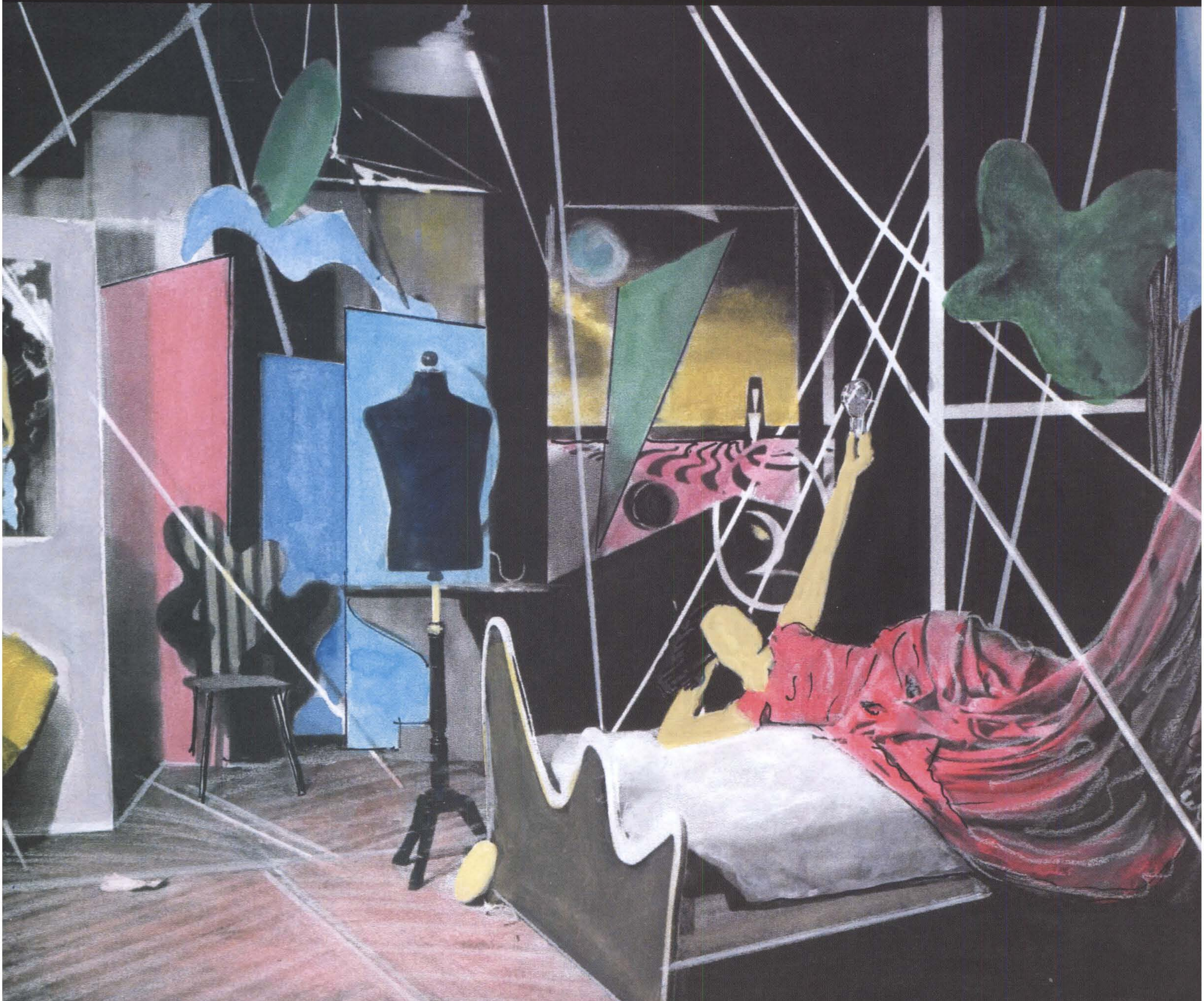
Renato Scripilliti cursou a FAU-USP alguns anos antes de mim, e, quando por lá passei, já conhecia os seus primeiros projetos para teatro. Nós nos encontramos por diversas vezes em seminários e por um tempo fomos os profissionais a realizar projetos e reformas para teatros em São Paulo. Eu pela Fundação Nacional de Artes Cênicas (Fundacen) e ele pela Associação dos Produtores Teatrais de São Paulo (Apetesp). Acompanhei praticamente todas as suas cenografias que dividiu sempre com projetos de arquitetura, atividade esta em que se concentrou bastante a partir dos anos 2000.

No terceiro grupo em destaque tenho minhas maiores identificações na cenografia no aspecto da formação. São todos cenógrafos preocupados com os rumos da cenografia brasileira, atuantes nas áreas do ensino da cenografia, com a formação de técnicos para teatro. São todos muito preocupados com a divulgação da cenografia no Brasil e no mundo e com todos eles tenho, ou tive, ações que buscam sempre o engrandecimento de nossa cenografia brasileira.

Embora todos dediquem grande parte de seu tempo a instituições de ensino, todos têm também um trabalho de criação muito intenso, realizando inúmeras cenografias para teatro, televisão, cinema, *shows* e eventos. Todos eles já tiveram passagens pelas Quadrienais de Praga, quase todos têm livros publicados, e a grande maioria é bastante atuante em todas as áreas comentadas. Nesse grupo estão inseridos José Dias, Raul Belém, Lidia Kosovski, José de Anchieta, Ronald Teixeira, Marcio Tadeu e também um dos maiores mestres que tivemos na cenografia e já nos deixou: Cyro Del Nero, com trabalho marcante na televisão e em montagens.

O último conjunto de cenógrafos que destaco neste livro é aquele com que tenho mais identificação com os processos criativos. Com todos eles já trabalhei e acompanhei atentamente suas trajetórias que de certa forma coincidem com a minha. Com eles tenho me encontrado com frequência, dividindo preocupações conceituais, sentado à mesma mesa em fóruns de discussão. A maioria deles realizou trabalhos internacionais e muitos foram premiados por seus trabalhos nas Quadrienais de Praga e em outras importantes premiações no Brasil e no exterior. Destacar individualmente qualquer um desse grupo seria injusto, pois todos formam um grupo poderoso que leva adiante os rumos da criação em nossa cenografia. São eles: Daniela Thomas, Gringo Cardia, Márcio Medina, Marcos Pedroso, Fernando Mello, Felippe Crescenti e Helio Eichbauer, que inclusive teve o privilégio de estudar com Josef Svoboda em Praga nos anos 1970.


Três cenas em maquete, para a cenografia de *Grande pequeno* de Helio Eichbauer, montagem de 1985. Fotos de Helio Eichbauer.



ALDO CALVO

San Remo, Itália, 1906 – São Paulo, SP, 1991

Em Turim, cidade industrial da região do Piemonte, Itália, Aldo Calvo começou a estudar química. Atendia a um pedido do pai, dono de uma indústria de produtos químicos. Logo, porém, desistiu dessa carreira para dedicar-se inteiramente ao teatro. Trabalhou como cenógrafo no Teatro da Ópera de Berlim (1938-1939), no Teatro da Ópera de Trieste (1939), no Teatro da Ópera de Salzburgo (1939) e no Festival de Teatro Maio Florentino (1938-1941). Inicialmente, desde os anos 1940 até sua vinda para o Brasil, trabalhou também como cenógrafo para o Teatro alla Scala de Milão.

Veio para o Brasil logo após a Segunda Guerra Mundial, estabelecendo-se em São Paulo. Ao lado de Franco Zampari, Aldo Calvo foi um dos fundadores do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), onde trabalhou de 1948 a 1956. Fez o cenário da montagem inaugural de *Nick-Bar*, de Saroyan, cuja direção foi de Adolfo Celi, que veio ao Brasil a convite do próprio Aldo.

Depois do TBC, Aldo Calvo foi convidado por Adolfo Celi, que havia formado junto com Tônia Carrero e Paulo Autran a Companhia Tônia-Celi-Autran (CTCA), no Rio de Janeiro, para fazer o cenário de *Otello*, a primeira montagem da companhia. O espetáculo estreou em 1956. Como cenógrafo e figurinista, participou no mesmo ano de mais um trabalho da CTCA, o espetáculo *A viúva astuciosa*.

Cenografia de Aldo Calvo para *A inconveniência de ser esposa,* de Silveira Sampaio, da Companhia de Comédias Aimée, Rio de Janeiro, 1949. Ilustração de J.C. Serroni.

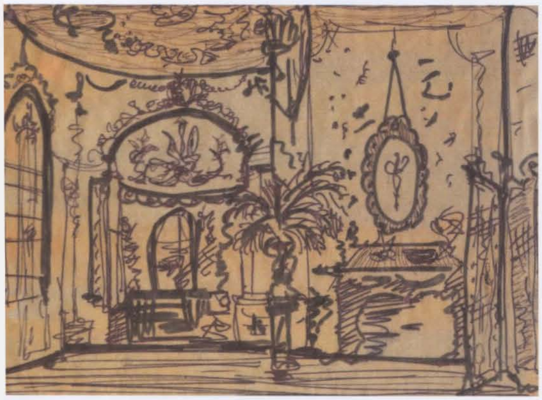


Ilustração de J.C. Serroni criada a partir de desenho de Aldo Calvo para a cenografia de *A dama das camélias*. TBC, São Paulo, 1953.

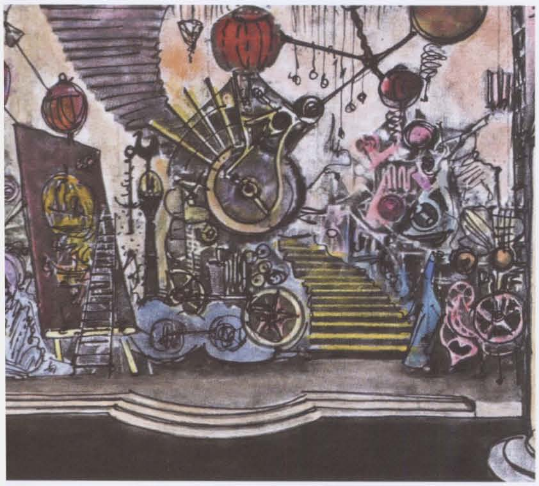


Ilustração de J.C. Serroni criada a partir de desenho de Aldo Calvo para a cenografia da ópera *Contos de Hoffman*, de Offenbach, Rio de Janeiro, 1952.

Foi um dos poucos que se dedicaram à arquitetura teatral. Atuou como consultor, colaborador e arquiteto de diversos projetos importantes, como o do Teatro Municipal de Campinas, realizado por Fábio Penteado em 1965. O projeto recebeu o primeiro prêmio na Quadrienal de Praga, em 1967. Merece destaque também sua participação, a convite de Oscar Niemeyer, no projeto do Teatro Nacional de Brasília, em 1966, inaugurado com o espetáculo *O mandarim maravilhoso*, de Lasar Segall.

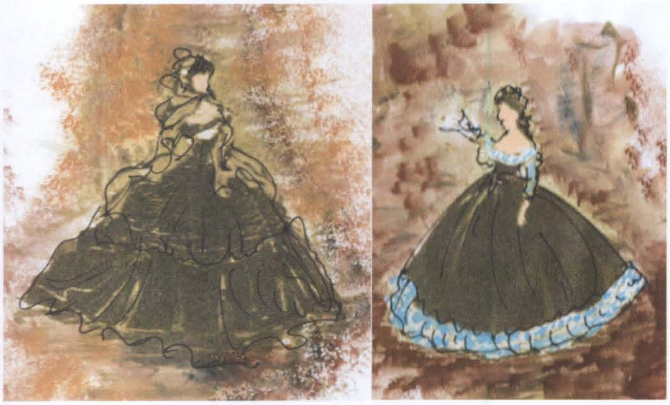
Aldo Calvo também trabalhou na restauração do Teatro Amazonas, de Manaus, em 1974; na reforma do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1976; e na reforma do Teatro Municipal de São Paulo, no período de 1985 a 1986. Ainda como cenógrafo, participou da criação da hoje extinta Companhia Cinematográfica Vera Cruz, do mesmo grupo empresarial do TBC, cujo primeiro filme lançado comercialmente foi *O caiçara*, em 1950.

Teve participação importante em diversos trabalhos de ópera e balé no Brasil, apesar das dificuldades que enfrentou: os palcos brasileiros de ópera tinham deficiências de profundidade e de proporções, era difícil importar equipamento técnico mais profissional – principalmente equipamento de luz – e faltavam até materiais básicos para a cenografia, como tintas e pincéis apropriados.

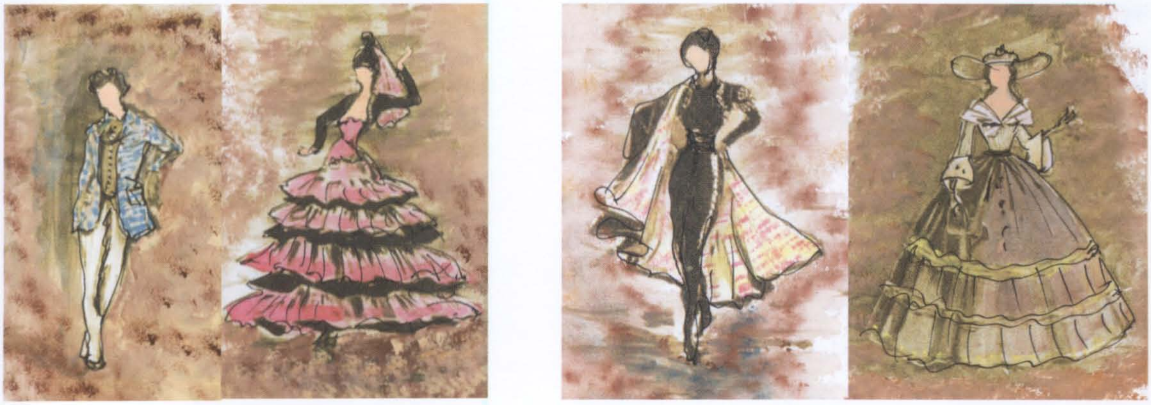
Uma de suas maiores contribuições profissionais para a cenografia brasileira foi o projeto para a realização de uma Bienal de Artes Plásticas do Teatro vinculada à Bienal Internacional de São Paulo. O projeto, desenvolvido em parceria com Sábato Magaldi, foi enviado para fazer parte da IV Bienal, em 1957. Criava-se a primeira exposição internacional de arquitetura, cenografia, indumentária e técnica do teatro. Quase vinte países inscreveram seus trabalhos, inclusive a República Tcheca, apresentando o trabalho do cenógrafo Josef Svoboda.

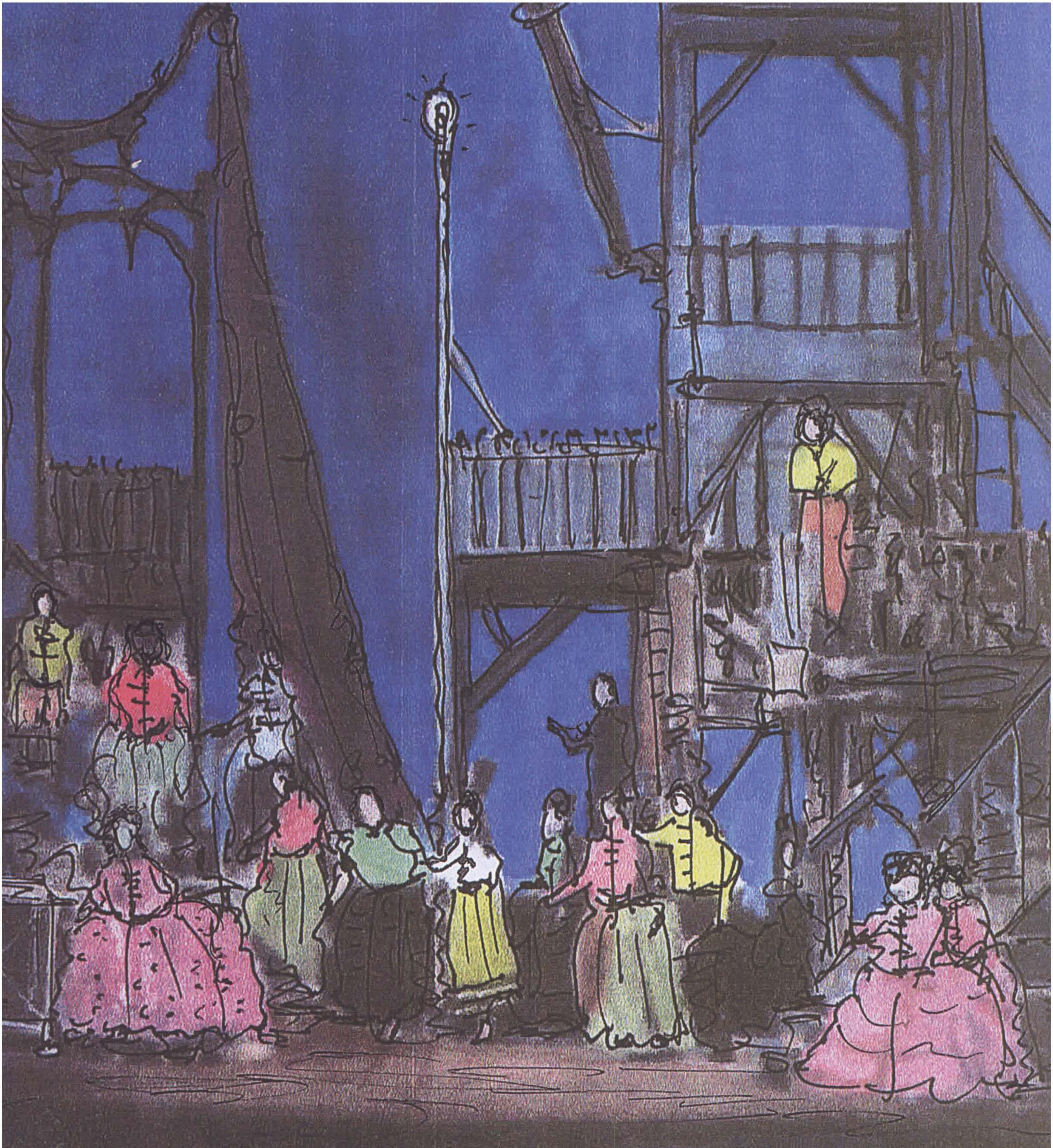
O trabalho deixado por Aldo Calvo destaca-se pela diversidade de produção e por sua constante preocupação com a profissionalização e a necessidade de se criar uma infraestrutura melhor para o trabalho e formação do cenógrafo. Segundo uma de suas definições para cenografia, é preciso interpretar o texto visual e cenotecnicamente, respeitando e solucionando todo o critério de marcação, criando uma forma de encantamento num período curto e rápido.

Os maiores êxitos de Aldo Calvo como cenógrafo e figurinista foram *Contos de Hoffmann*; *Otello*; *Aída* e *Madame Butterfly*.



Espetáculo *A dama das camélias*, cenário e figurinos de Aldo Calvo. TBC, São Paulo, 1953. Ilustrações de J.C. Serroni.





Campello Neto iniciou sua carreira de cenógrafo em 1959, na TV Continental, no Rio de Janeiro. Em 1960 foi convidado a trabalhar como cenógrafo-chefe na TV Paulista, canal 5 de São Paulo, onde permaneceu até 1969. Trocou de emissora, depois de receber convite da TV Cultura, canal 2, recém-comprada pelo Governo do Estado de São Paulo com a finalidade de transformá-la em TV Educativa. Na Cultura, onde ficou até 1976, merece destaque seu trabalho nos programas de teleteatro, ao lado de diretores consagrados como Antônio Abujamra, Antunes Filho e Walter Jorge Durst. Na mesma emissora trabalhou em projetos de programas educacionais, teleaulas e musicais.

Ganhou notoriedade também por seus trabalhos para comerciais de televisão, ao lado de Rodrigo Cid e outros que desenvolveram projetos cenográficos de vanguarda para a época. A publicidade começava a ser fortemente explorada pelas emissoras de TV, pois o patrocinador assumiu papel preponderante no faturamento final. As emissoras paulistas, que eram apenas três, arrecadavam mais recursos com a publicidade do que as treze emissoras de rádio da época.

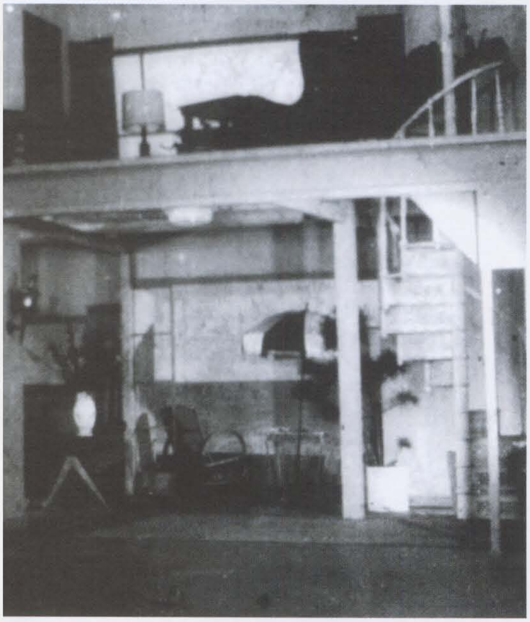
CAMPELLO NETO

Antonio Heráclito Campello Neto • Recife, PE, 1924 – São Paulo, SP, 1989

A audiência da TV aumentava rapidamente, movida pelo avanço da indústria eletroeletrônica na era JK, que produzia televisores nacionais em grande quantidade. Diversos programas foram criados, dando mais espaço a profissionais competentes nessa nova linguagem da mídia, como Campello Neto.

Durante sua permanência na TV Paulista, canal 5, dedicou-se à renovação cenográfica da emissora, modificando sobretudo a forma de construção dos

Cenografia de Campello Neto para a ópera *Così Fan Tutte*, de Mozart, direção de Ademar Guerra, Gianni Ratto, Silnei Siqueira, Teatro Municipal de São Paulo, 1971. Ilustração de J.C. Serroni.



Cenografia para o espetáculo *Marina*, de 1965. Foto de Campello Neto.

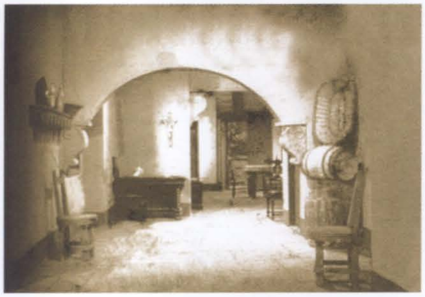
cenários de programas femininos vespertinos. O *Clube do lar*, por exemplo, tinha vários segmentos durante o programa. Para cada segmento era construído um cenário diferente, o que implicava grande esforço. Campello Neto introduziu a utilização de um ciclorama único para o programa e seus segmentos, o que facilitou bastante o trabalho dos produtores, já que esse grande painel curvo, branco, possibilitava o tingimento com luzes, criando-se fundos diferentes em cada gravação. Ainda na televisão, ele procurava diferenciar os programas por meio do material que deveria ser empregado. Era um pesquisador de novas linguagens e formas.

Apesar de ter sido a televisão a impulsioná-lo no mercado de trabalho, Campello Neto atuou intensamente no teatro e no cinema. Além de cenógrafo e figurinista, trabalhou ainda, a partir de 1968, como professor de Cenografia e Indumentária na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e na Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP).

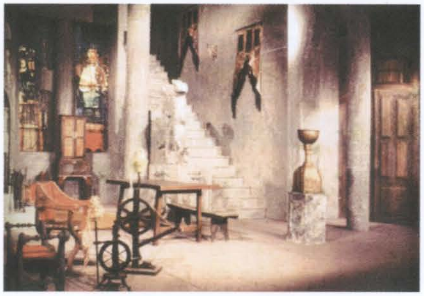
A estreia de Campello Neto no teatro aconteceu com o espetáculo *A comédia dos erros*. Depois criou cenografia e figurino para *A cabra cabriola*, de Hermínio Borba Filho. Também merece destaque a produção de *Onde canta o sabiá* (1966), que contava com Marília Pera no elenco; *Oh! Que delícia de guerra*, em 1967, no Teatro Bela Vista; *Così fan tutte*, de Mozart, dirigida por Ademar Guerra, apresentada no Teatro Municipal de São Paulo em 1971; *Morre rei*, de Ionesco, no Teatro Aliança Francesa (1981); e *As moças do 2º andar*, em 1982, encenada no Teatro Hilton.

Em cinema, Campello destacou-se por seu trabalho como figurinista, criando figurinos considerados luxuosos e ao mesmo tempo arrojados para a época. Seu trabalho mais famoso foi *Independência ou morte*, de 1972, dirigido por Carlos Coimbra e produzido por Oswaldo Massaini. O filme tinha no elenco Tarcísio Meira e Glória Menezes e rendeu para Campello Neto o prêmio A Coruja de Ouro. Também atuou como cenógrafo e figurinista em outros filmes, como *O marginal*, em 1974, com direção de Carlos Manga; *A Batalha dos Guararapes*, em 1977, dirigido por Paulo Thiago; e *O Caçador de Esmeraldas*, em 1978, com Joffre Soares e Dionísio Azevedo no elenco.

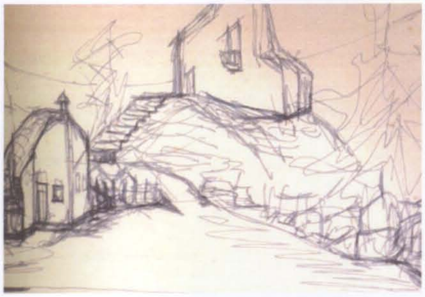
Mesmo com toda essa bagagem artística, Campello Neto sempre valorizou o trabalho em equipe, considerando muito importante num espetáculo o envolvimento desde a leitura do texto até a criação do espaço cênico. Segundo ele, é na interpretação do espaço cênico que o espetáculo, baseando-se no texto, existe física e psicologicamente.



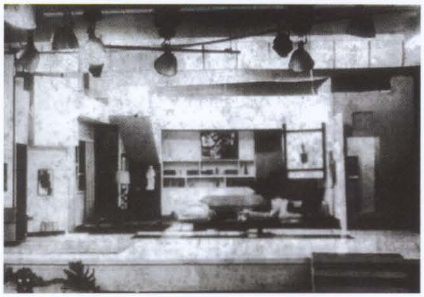
Cenografia para o espetáculo *A malquerida*, 1968. Foto de Campello Neto.



Cenografia para o espetáculo *A virgem e a freira*, 1968. Foto de Campello Neto.



Um croqui desconhecido de pesquisa de Campello Neto para uma de suas cenografias. 1957.



Cenografia para o espetáculo *O santo mestiço*, 1971. Foto de Campello Neto.

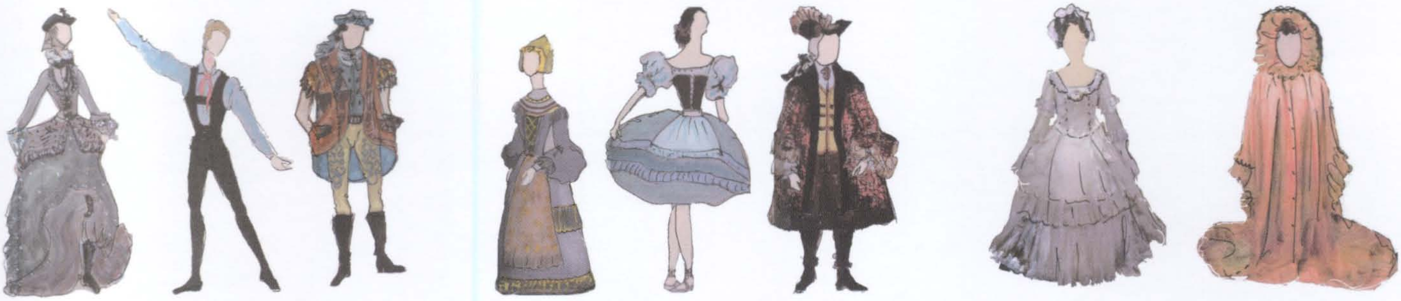


Ilustração de J.C. Serroni para sdesenhos de figurinos originalmente criados por Campello Neto para *Così Fan Tutte* e *Giselle*, São Paulo, 1971.

Cyro Del Nero foi professor titular da pós-graduação do curso de Cenografia e Indumentária do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP. Foi cenógrafo e diretor de arte. Realizou exposições no Brasil e no exterior, como na Feira de Osaka, no Japão, e no Museu do Louvre e em Lyon, na França. É autor dos livros *Com a Grécia na mochila: 50 anos de peregrinação na Grécia*, no qual conta as memórias de cerca de trinta viagens à Grécia, *Com ou sem a folha da parreira: a curiosa história da moda*, e *Cenografia: uma breve visita*.

A estreia como cenógrafo no Brasil aconteceu no final dos anos 1940, com a peça *Do mundo nada se leva*, dirigida por Flávio Rangel. Alguns anos mais tarde, em 1956, partiu para a Grécia, onde trabalhou como assistente de cenografia no Teatro Real Grego. Transferiu-se em seguida para a Alemanha, passando a viver em Stuttgart, onde também foi assistente de cenografia. Considerava essas duas experiências fora do Brasil muito importantes para sua carreira, devido ao contato com o teatro grego e à aproximação com o profissionalismo alemão.

CYRO DEL NERO

São Paulo, SP, 1931 – São Paulo, SP, 2010

De volta ao Brasil, em 1960, Cyro Del Nero encontrou um país novo: a arquitetura, a bossa nova, o juscelinismo. "Havia algo bom no ar, que se estenderia pelos anos 1960, apesar de tudo o que aconteceu na política. Imediatamente, por mãos dos amigos [...] [como Flávio Rangel, Manoel Carlos, Antunes Filho, Carlos Zara e Fernanda Montenegro],

Detalhe de maquete da cenografia para *Missa crioula*. Foto de Cyro Del Nero.

tornei-me um profissional da cenografia em diversas áreas: teatro, cinema, televisão e moda."[1]

No mesmo ano foi contratado como cenógrafo do TBC, tendo trabalhado com Flávio Rangel em espetáculos com textos inéditos: de Jorge Andrade, *A escada*; de Dias Gomes, *O pagador de promessas* e *Revolução dos beatos*; de Gianfrancesco Guarnieri, *A semente*. E também textos de Arthur Miller e Gonçalves Dias, entre outros.

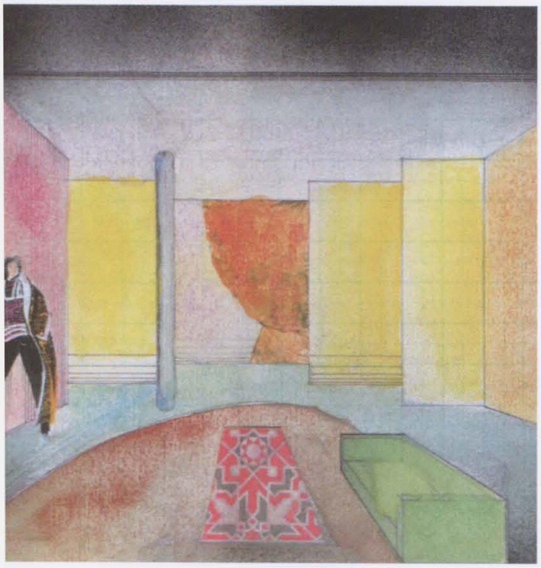


Ilustração de J.C. Serroni criada a partir de desenho de cenografia de Cyro Del Nero para *Viva o demiurgo*, de Paulo Pélico, direção de Bibi Ferreira, Teatro Hilton, São Paulo, 1985.

Com *Quarto de despejo*, inspirado no livro homônimo de Maria Carolina de Jesus, Cyro Del Nero ganhou o prêmio de Melhor Cenógrafo Nacional da VI Bienal de São Paulo. Foi também Cyro quem fez o cenário de *Esperando Godot*, o último espetáculo protagonizado por Cacilda Becker.

Em 1960, como diretor de arte e cenógrafo, criou o primeiro sistema de identidade visual para uma emissora de TV brasileira, a Excelsior, com vinhetas e chamadas que levavam o telespectador a reconhecer imediatamente a emissora pelo *design*. Foi nessa época, quando a televisão era ao vivo, que Cyro elaborou cenários de *shows* com recursos teatrais. Por exemplo, usava o palco do Teatro Cultura Artística como espaço cenográfico da televisão.

Um dos grandes sucessos na TV Excelsior foi a série *A história da medicina*, dirigida por Ziembinski e com cenários de Cyro.

Depois dessa série, fez cenários para os famosos Festivais de Música da TV Record, dirigidos por Manoel Carlos e Nilton Travesso. Projetou também cenários para um dos maiores sucessos da televisão na década de 1960: *Família Trapo*. Com o trabalho reconhecido em São Paulo, não demorou para que as grandes emissoras de TV da época, como a Tupi e a Globo, o levassem para o Rio de Janeiro. Na TV Tupi foi diretor de arte e cenógrafo; na Globo, onde trabalhou por seis anos como diretor de arte, criou no programa *Fantástico* o primeiro videoclipe nacional. Após essa longa estada no Rio de Janeiro, voltou para São Paulo, onde assumiu a função de diretor de arte da TV Bandeirantes e da TV Tupi.

Mesmo com o sucesso na televisão, Cyro costumava afirmar que preferia o contato direto do público com seu trabalho: "nenhuma outra ótica entre o público e o espetáculo, além do olho humano e, assim, a mágica e da verdade serão maiores".[2]

---

[1] DEL NERO, Cyro, *Máquina para os deuses: anotações de um cenógrafo e o discurso da cenografia*, São Paulo: Edições Sesc SP/Editora Senac São Paulo, 2009, p. 368.

Apaixonado pelo teatro grego, do qual era grande estudioso, Cyro Del Nero trabalhava também em projetos de caixas cênicas:

> O teatro grego resumia as relações dos homens com os homens e dos homens com os deuses a um edifício teatral com uma *orchestra* (local onde se dança), com um auditório chamado *theatron* (local de onde se vê) e um porão que se alcançava pela escada de Caronte. Os céus foram o primeiro cenário, e mais tarde inventaram o que chamamos hoje de grua. Ou seja: palco, plateia, porão e urdimento.
>
> Nas visitas aos teatros de hoje, em sua grande maioria só temos poltronas confortáveis e palco. Ninguém mais sobe dos infernos nem desce dos céus.[3]

Segundo Cyro, o teatro grego "corrige e inspira".

Mas a vida de Cyro Del Nero não foi só palco e televisão; ele transmitiu sua arte por meio do ensino, uma atividade que iniciou aos 60 anos de idade e que lhe dava muita satisfação. Afirmava que era um grande aprendizado sistematizar a história da cenografia para ensiná-la.

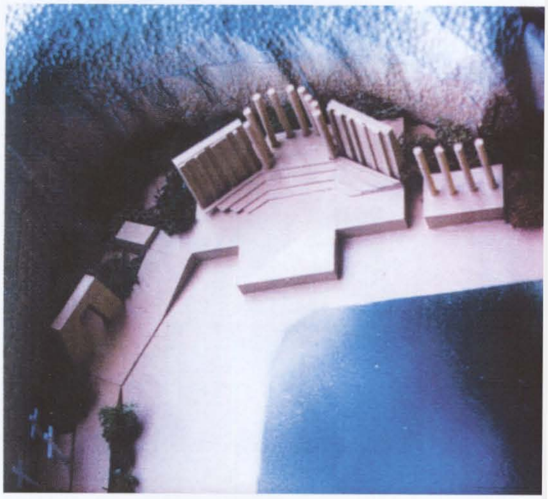
Em 2003, conseguiu a implantação do curso de Cenografia e Indumentária Teatral na USP, que ele próprio foi convidado a ministrar, embora já aposentado.

Sua paixão e precisão profissional estão registradas na obra *Máquina para os deuses: anotações de um cenógrafo e o discurso da cenografia*, lançado em 2009, no qual o leitor tem oportunidade de conhecer a evolução da técnica cenográfica e suas tendências atuais.

Na apresentação do livro, o ator Juca de Oliveira descreve Cyro Del Nero como um profissional amplo, denso, generoso e solidário, cujos projetos sempre obtinham triunfo graças a seu descomunal talento, sua vocação e seu amor pela criação artística.

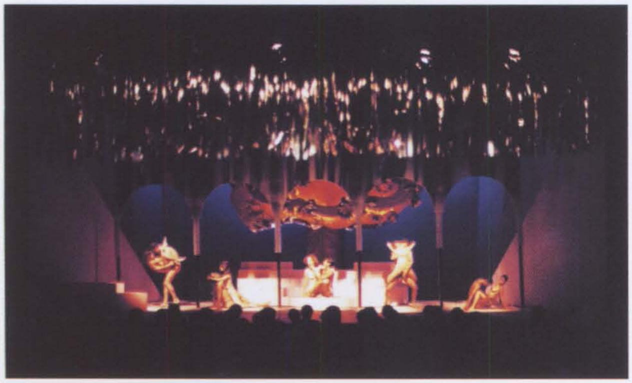
Sobre o próprio livro, Cyro dizia tratar-se de anotações enfáticas porque eram de um trabalhador do ofício – ofício que o entusiasmava.

Desenho de Cyro Del Nero para a cenografia da ópera *Aída*, de Giuseppe Verdi, 1998.

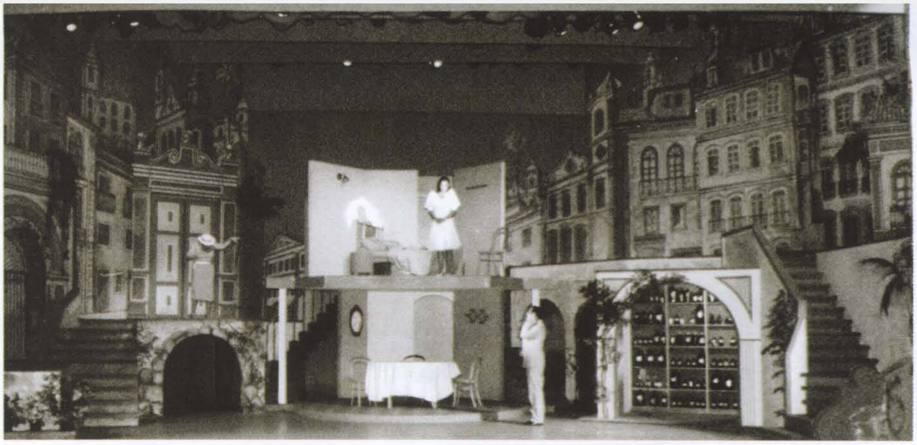


---

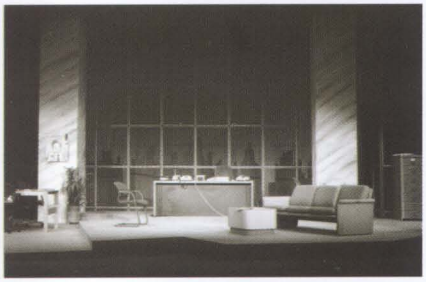
[2] Idem, ibidem.
[3] Idem, p. 370.



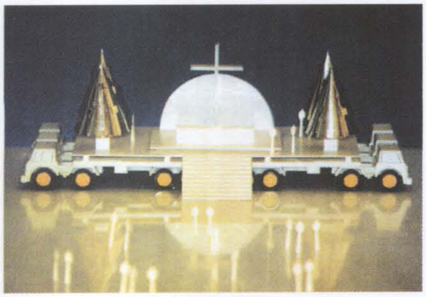
Espetáculo *Kama Sutra*, com direção de Moracy do Val, Rio de Janeiro, 1980. Fotos de Cyro Del Nero.



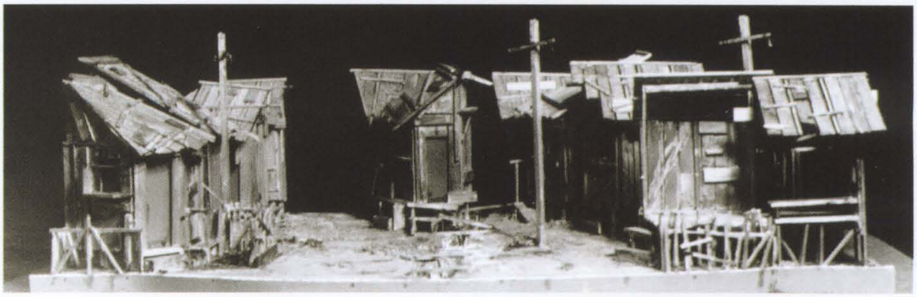
Espetáculo *O pagador de promessas*, de Dias Gomes, direção de Flávio Rangel, TBC, São Paulo, 1960. Foto de Cyro Del Nero.



Cenografia para o espetáculo *Meno male,* de Juca de Oliveira, direção de Bibi Ferreira, São Paulo, 1987. Foto de Cyro Del Nero.



Cenografia para o espetáculo *A missa do caminhoneiro,* 1979. Foto de maquete de Cyro Del Nero.



Cenografia para *Quarto de despejo,* de Maria Carolina de Jesus, direção de Amir Haddad, São Paulo, 1961 – Prêmio de melhor cenografia na VI Bienal de Artes de São Paulo, 1961. Foto de Cyro Del Nero.

Considerada pela crítica como a mais importante cenógrafa dos anos 1980, parceira em muitas criações do diretor Gerald Thomas, articulada com o minimalismo e as soluções pós-modernas, Daniela Thomas chegou a cursar três semestres de História na Universidade Federal Fluminense (1977-1978) e mais dois de Letras na New York University (1984-1985).

Entre esses dois cursos inacabados, frequentou em 1979 o British Film Institute e foi aprendiz de fotografia cinematográfica do diretor de fotografia Steven Bernstein, em Londres, em 1979 e 1980. Com ele e mais oito alunos fundou a Crosswind Films, uma produtora de filmes 16 mm na qual realizou diversos curtas, videoclipes e documentários. A experiência resultou em um curso ministrado por ela: "16mm: Independent Filmmaking".

DANIELA THOMAS

Daniela Alves Gontijo Pinto • Rio de Janeiro, RJ, 1959

Trabalhou na Anistia Internacional como jornalista correspondente, enquanto se empenhava naquilo que acreditava ser o seu futuro: o cinema. Sua estada em Londres não lhe rendeu apenas bons frutos na área profissional. Foi nesse período que conheceu o diretor Gerald Thomas, com quem se casou e que seria também seu parceiro de profissão. Do casamento surgiu o nome artístico – Daniela Thomas –, pelo qual ficaria conhecida internacionalmente.

Daniela iniciou-se profissionalmente em 1983 com a cenografia de *All Strange Away,* de Samuel Beckett, no Teatro La MaMa, de Nova York. Também criou os cenários e o figurino dos espetáculos *Beckett Trilogy*

Cenografia do espetáculo *Pterodátilos*, de Nick Silver, direção de Felipe Hirsch, Teatro das Artes, Rio de Janeiro, 2010. Foto de Daniela Thomas.

(Theater 1, Theater 2 e *That Time, 1984)*, outra incursão pelo universo minimalista do autor irlandês, e assinou os cenários de *Quartett* (*première* americana da peça de Heiner Muller, 1986).

De volta ao Brasil, causou grande impacto com suas produções, como *Quatro vezes Beckett* em 1985; *Quartett* e *Carmem com filtro*, ambas em 1986, utilizando poucos elementos para construir cenários extremamente simbólicos, frios e desolados. Já para a ópera *O navio fantasma*, de Wagner (1987), Daniela reproduzia o museu alemão da cidade de Kassel, que a cada cinco anos promove a exposição *Documenta*. No palco, que se estendia por dois camarotes laterais, reproduções das obras de artistas como Andy Warhol e Marcel Duchamp.

Na *Trilogia Kafka* (*Um processo*, *Uma metamorfose* e *Praga*), de 1988, primeiro trabalho da Companhia de Ópera Seca, organizada por Gerald Thomas, Daniela criou uma imensa biblioteca, simbolizando o peso esmagador da cultura sobre os indivíduos. Outros trabalhos importantes são *Carmem com filtro 2* e *Mattogrosso*, ópera de Gerald Thomas e Phillip Glass (1989). Para *Eletra com Creta* (1987), Daniela Thomas produziu uma cenografia de grande impacto: cobriu o palco com caixas de terra, separadas por telas transparentes que dividiam o espaço cênico em corredores.

Em 1990 assinou a cenografia de *Sturmspiel*, criado na Alemanha, e de *Fim de jogo*, inspirado em Samuel Beckett. Seguiram-se *M.O.R.T.E.* – Movimentos Obsessivos e Redundantes para Tanta Estética (1990); *Esperando Godot*, de Samuel Beckett (1991); *The Said Eyes of Karlheinz Ohl*, em Pontedera e em Volterra, Itália (1991); *Perseu e Andrômeda*, de Salvatore Sciarrino, em Stuttgart (1991). Destacam-se, em 1991, os cenários e o figurino de Daniela Thomas para *The Flash and Crash Days – tempestade e fúria*, com Fernanda Montenegro e Fernanda Torres, que tinha no palco um vulcão pronto para entrar em erupção. Em 1992, *Saints and Clowns*, nova criação com a Companhia de Ópera Seca, estreia em Hamburgo. Em todos esses espetáculos, Daniela trabalhou ao lado do diretor Gerald Thomas, também autor de muitos dos textos.

O fim do casamento marcou também uma nova fase profissional para Daniela. Em 1989, uma bolsa da Fundação Vitae possibilitou-lhe um estágio no Metropolitan Opera House, em Nova York, onde acompanhou a criação de cinco novas produções e a remontagem de trinta obras da Companhia de Ópera Seca.

Aproveitou essa experiência para escrever e produzir uma peça própria. Em 1994, adaptou um texto de Kleist e produziu *Pentesileias*, com direção de Bete Coelho. Fez também a cenografia para *Bonita Lampião*, de Renata Melo, com quem, em 1998, criou o espaço cênico para *Domésticas*. No mesmo ano criou um novo espetáculo autoral, *Da gaivota*, baseado em Anton Tchekhov, com Fernanda Montenegro no papel central.

Depois dessas incursões como autora, voltou à cenografia em 2000, com *Pai*, de Cristina Mutarelli, direção de Paulo Autran. Em 2001 fez a cenografia de *Nostalgia*, escrita e dirigida pelo diretor curitibano Felipe Hirsh. Fez ainda *Os solitários*, dois textos de Nicky Silver (2002), e *A morte de um caixeiro-viajante*, de Arthur Miller (em 2003). Ainda em 2003 assumiu a direção de arte dos seis espetáculos da 2ª Mostra de Dramaturgia Contemporânea do Teatro Popular do Sesi (TPS) e de *Tio Vânia*, de Anton Tchekhov, com direção de Aderbal Freire-Filho.

Seu trabalho como cenógrafa e figurinista foi exibido em algumas ocasiões: nas Bienais de São Paulo, em 1987 e 1989, e na Quadrienal de Cenografia de Praga, em 1988 e 1995. Em 1995 foi uma das ganhadoras do grande prêmio da mostra, o Golden Triga. Também teve seus trabalhos incluídos em uma exposição itinerante criada para a RioArte, em 1996.

Trabalhou ainda como diretora de arte em diversos comerciais de TV, especiais de televisão (Caetano Veloso, João Gilberto e Tom Jobim) e em longas-metragens, como *Terra estrangeira* (1995), que ela codirigiu com Walter Salles e que ganhou cinco prêmios internacionais. Essa produção inaugurou mais uma parceria bem-sucedida, agora com o cineasta Walter Salles, com quem colabora também em *Central do Brasil*, indicado para o Oscar como melhor filme estrangeiro em 1996. Ambos estão novamente reunidos, em 1997, em *A primeira noite*, uma obra de vários autores flagrando a passagem do *réveillon* de 2000 em diversos países. No ano seguinte coassina com seu pai, o cartunista Ziraldo Alves Pinto, o roteiro de *O Menino Maluquinho 2*.

Outra de suas atividades é a concepção cenográfica de espaços expositivos, em parceria com Felipe Tassara, como o módulo "Imagens do Inconsciente" na *Mostra do Redescobrimento*, no prédio da Bienal, em São Paulo, no Paço Imperial e no Espaço Cultural dos Correios no Rio de Janeiro (2000-2001), e a mostra *Esplendores da Espanha*, com obras de Velázquez e El Greco, no Museu Nacional de Belas-Artes, no Rio

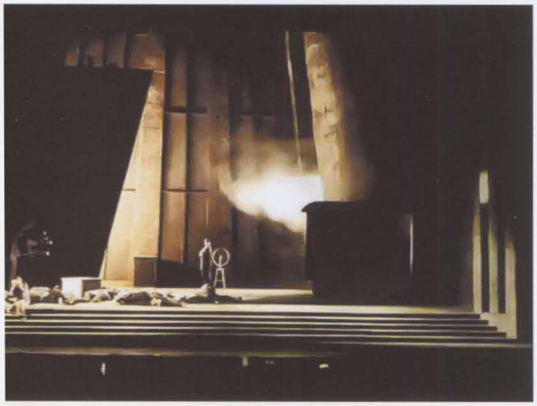
The Flash and Crash Days, autoria e direção de Gerald Thomas, Teatro Sérgio Cardoso, São Paulo, 1992. Foto de João Caldas.

de Janeiro (2000). Os dois assinam também o projeto museográfico do Museu do Futebol (inaugurado em 29 de setembro de 2008), instalado nas dependências do Pacaembu, em São Paulo.

Em sua trajetória de sucessos, Daniela Thomas recebeu alguns dos mais importantes prêmios concedidos a profissionais de teatro no Brasil, entre eles o Molière, o Prêmio Shell, o Prêmio Governador do Estado, o Prêmio Apetesp e o Mambembe.

Assim o crítico Haroldo de Campos, em abril de 1992, definiu o trabalho de Daniela Thomas:

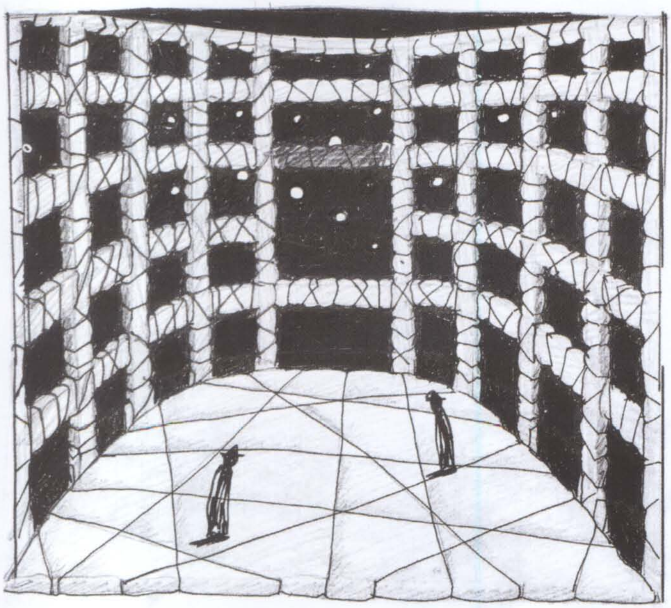
> Fazendo-se criadora é Daniela Thomas. Só que não opera com palavras. Opera com signos visuais que se organizam no espaço-luz por uma sintaxe cenográfica. Brancos e cinzentos, negros e fuscos, luminosos ou opacos, em cor ou sem cor, seus cenários são escrituras. Respondem a um gesto imaginativo, caligráfico-arquitetônico, que pode promover a elevação em concreto duma biblioteca de Babel; ou então pontifica – etimologicamente, "erige uma ponte" sobre um campo de batalha metafórico, mítico-metafísico-existencial, onde dois guerreiros se batem perpetuamente, em compulsão darwiniana, como na vida. Construtivista, por vezes suprematista à Maliévitch, no despojamento voluntário que aspira ao mais absoluto silêncio dos sentidos, Daniela é capaz, ao mesmo tempo, de efusões barroquizantes que impactam o espectador como jatos de lava fervente.[1]



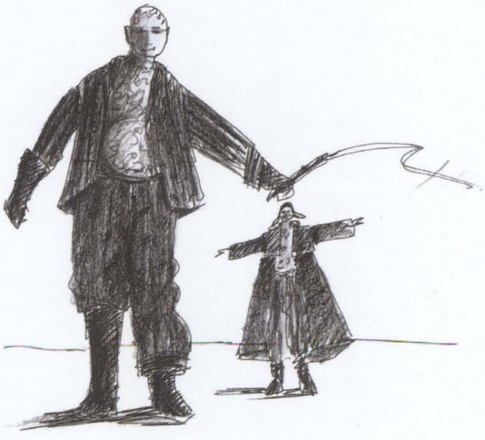
Cenografia da Ópera *O navio fantasma*, de Richard Wagner, direção de Gerald Thomas, Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 1987. Foto de Daniela Thomas.

---

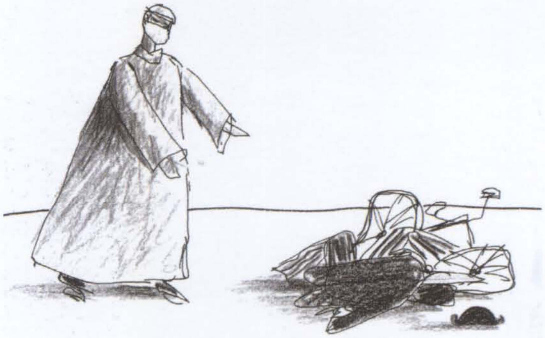
[1] Catálogo da participação brasileira na Quadrienal: "Brasil at the Prague Quadrienal of Theatre Design 95", p. 24.



WARTEN AUF GODOT
SKETCH — FEB 91
DT.



POZZO



STATISTEN

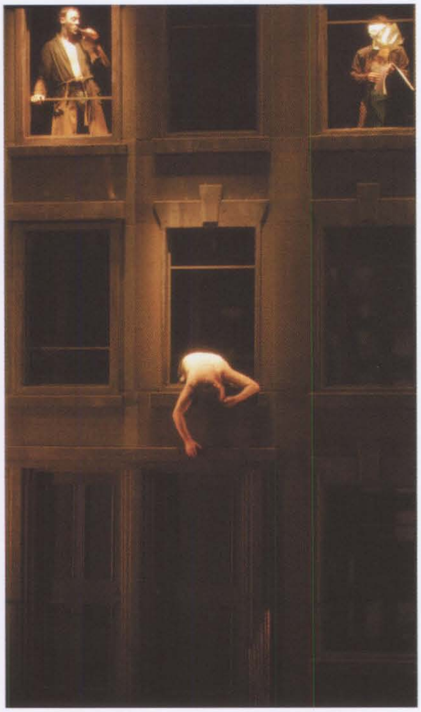
WARTEN AUF GODOT
MUNICH MAR 91
DANIELA THOMAS

Cenografia e figurino de *Esperando Godot,* de Samuel Beckett, direção de Gerald Thomas, Munique, Alemanha, 1991. Desenhos de Daniela Thomas.

Sobre o c ngo que foi transformado em uma mulher.

Não sobre o amor, adaptação e direção de Felipe Hirsch e Murilo Hauser, Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, 2008. Foto de Carol Sachs.

Alice ou a última mensagem do cosmonauta para a mulher que ele um dia amou na antiga União Soviética, de David Greig, direção de Felipe Hirsch, Teatro Sesc Anchieta, São Paulo, 2003. Foto de Daniela Thomas.



Avenida Dropsie, de Will Eisner, direção de Felipe Hirsch, Teatro Popular do Sesi, São Paulo, 2005. Foto de João Caldas.

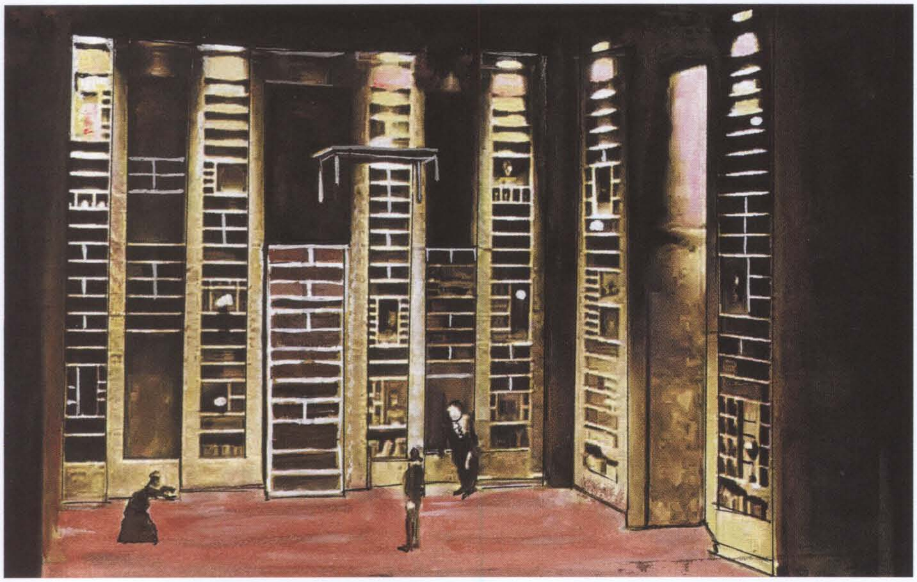
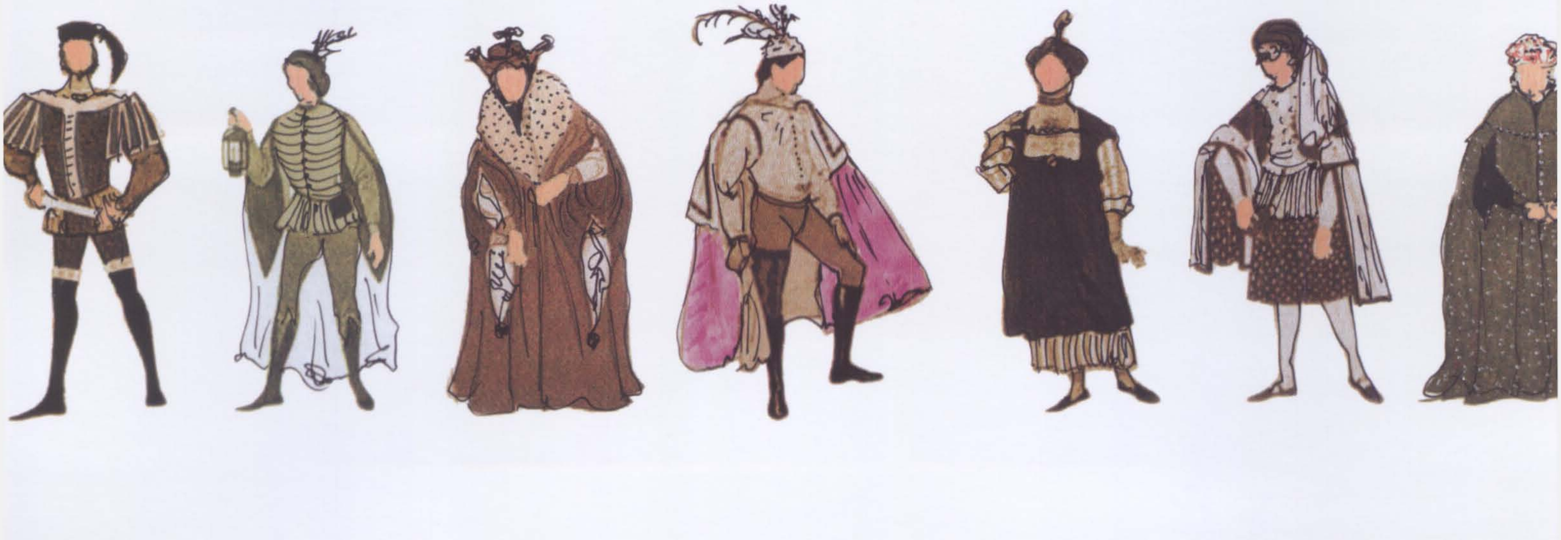


Ilustração de J.C. Serroni para o espetáculo *Trilogia Kafka*, de Franz Kafka, direção de Gerald Thomas, Teatro Ruth Escobar, São Paulo, 1988.

Cenografia e figurinos do espetáculo de dança *Bonita Lampião*, coreografia e direção de Renata Melo, Teatro Sérgio Cardoso, São Paulo, 1994. Foto de Claudia Alcovér.

Cenografia do espetáculo *O castelo do Barba-Azul*, ópera de Béla Bartók, direção de Felipe Hirsch, Palácio das Artes, Belo Horizonte, 2006. Foto de Carol Sachs.



Cenógrafo, figurinista, artista plástico, desenhista, gravador e literato, Darcy Penteado trilhou, como muitos, os caminhos da formação autodidata, chegando a ingressar nos estudos de desenho industrial, que logo abandonou para trabalhar numa fábrica de fogões. De natureza irrequieta, desenvolveu seu trabalho impulsionado pela própria determinação de viver o presente, o que sem dúvida resultou em um produto extremamente vivo e reconhecido. Sua necessidade de experimentação e o processo de formação de seu autodidatismo o conduziram por praticamente todas as possibilidades de atuação das artes aplicadas por meio do desenho, culminando com seu trabalho de artista plástico. Foi retratista de grande reconhecimento internacional.

DARCY PENTEADO

São Roque, SP, 1926 - São Paulo, SP, 1987

Em São Paulo, onde passou a viver aos dez anos de idade, distinguiu-se por seus desenhos. Trabalhou como ilustrador em agências de publicidade, como projetista em uma fábrica de fogões e, finalmente, como desenhista de moda.

Atuou na publicidade por doze anos, ao mesmo tempo que ilustrava livros, revistas e jornais. Iniciou na cenografia em 1947.

Em 1952, Darcy estreou no TBC, elaborando as máscaras para *Antígone*, de Sófocles, com direção de Adolfo Celi. No mesmo ano trabalhou em *A calça*, de Carl Sternheim, e *Iolanda*, de Curt Goetz, com direção de Antunes Filho. Em 1954, participou de duas montagens do grupo de Lotte Sievers e realizou a cenografia de *É proibido suicidar-se na primavera*, para a Companhia

Ilustração de J.C. Serroni dos figurinos de Darcy Penteado para o espetáculo *Volpone*, direção de Antônio Abujamra, Auditório Augusta, São Paulo, 1977.

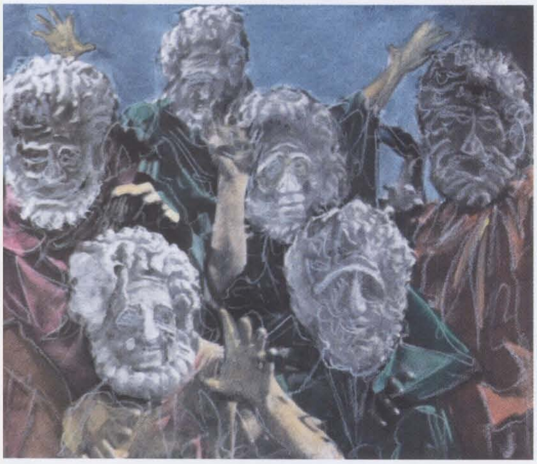


Ilustração de J.C. Serroni criada a partir da foto de Darcy Penteado das máscaras do espetáculo *Antígona* realizado no TBC, São Paulo, em 1952. .

Nicette Bruno, que lhe valeu o Prêmio Governador do Estado. Ainda em 1954 cenografou *O inglês maquinista*, de Martins Pena, com direção de Luís Lima para a Escola de Arte Dramática (EAD), e criou os cenários e o figurino para *Sonata da angústia*, com música de Bartók, espetáculo apresentado para o Balé do IV Centenário.

Em 1955, idealizou o figurino de *Santa Marta Fabril S.A.*, de Abílio Pereira de Almeida, para o TBC. Nesse ano também realizou trabalhos para a televisão, e, paralelamente, iniciou uma série de retratos que o tornariam conhecido e requisitado. No ano seguinte, criou a cenografia e os figurinos de *A morte foi contratada*, de Lotte Sievers, dirigido por Ruy Affonso.

Seguiram-se, em 1957, *Casal vinte*, de Miroel Silveira, e *Esses maridos*, de George Axelrod, com direção de Adolfo Celi e produção da Companhia Tônia-Celi-Autran (CTCA). Assinou em 1958 o figurino de *Pedreira das almas*, de Jorge Andrade, dirigido por Alberto D'Aversa, no TBC.

Destacou-se também nos cenários e no figurino de *Um gosto de mel* (1960), de Shellagh Delaney, com direção de Benedito Corsi, novamente para o TBC, e *Armadilha para um homem só* (1961), de Robert Thomas, com direção de Luís de Lima. Ainda em 1961 participou da Bienal de Paris e de diversas exposições na Europa e nos Estados Unidos. Parte da sua obra está em museus e coleções particulares na França, Alemanha, Inglaterra e Estados Unidos, entre outros países.

Mudou-se em 1963 para a Europa, onde permaneceu por cinco anos. Inicialmente sustentava-se como retratista, mas, graças a seu talento artístico, logo conseguiu espaço em galerias na Itália, na França e na Alemanha.

De volta ao Brasil, um de seus trabalhos de maior destaque foi a série pictórica intitulada *Sombras da infância*, exposição introspectiva tratada com bastante detalhismo, mostrando aspectos inquisidores de sua memória.

Em 1977 criou o figurino de *Volpone*, de Ben Jonson, dirigido por Antônio Abujamra. Também escreveu contos, novelas, textos teatrais e um romance. Em 1978, sua peça *A engrenagem do meio* foi encenada sob a direção de Odvlas Petti. Como contista, teve sua obra editada também na Alemanha e nos Estados Unidos. Entre seus livros destacam-se *A meta, Crescilda e os espartanos* e *Teoremambo*.

Foi editor do jornal *Lampião da esquina*, publicação que defendia os direitos das minorias discriminadas, tema recorrente em suas obras.

Recebeu diversos prêmios ao longo de sua carreira. Em 1951 venceu o concurso para escolha do cartaz para a II Bienal Internacional de São Paulo. Em 1958 recebeu o Disco de Ouro por suas capas de discos. Foi também homenageado diversas vezes por seu trabalho em cenografia e indumentária teatral, com prêmios da Associação Paulista de Críticos e Arte (APCA); Prêmio Saci, da Associação Paulista de Críticos Teatrais; Prêmio Governador do Estado; e Prêmio da Bienal de Teatro, entre outros.

Em seus últimos anos de vida, realizou diversos trabalhos de cenografia e figurino para espetáculos encenados no Teatro Auditório Augusta, em São Paulo.

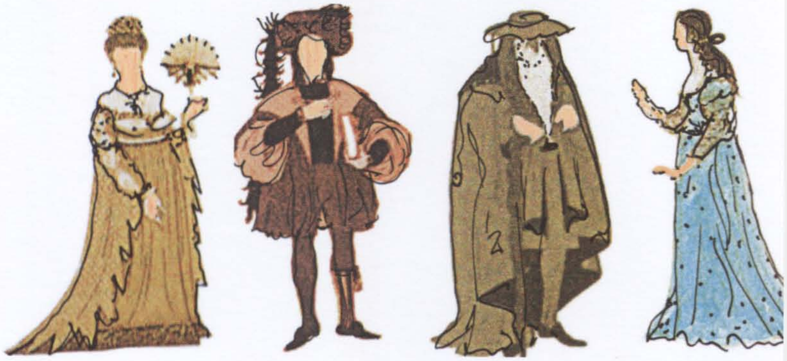
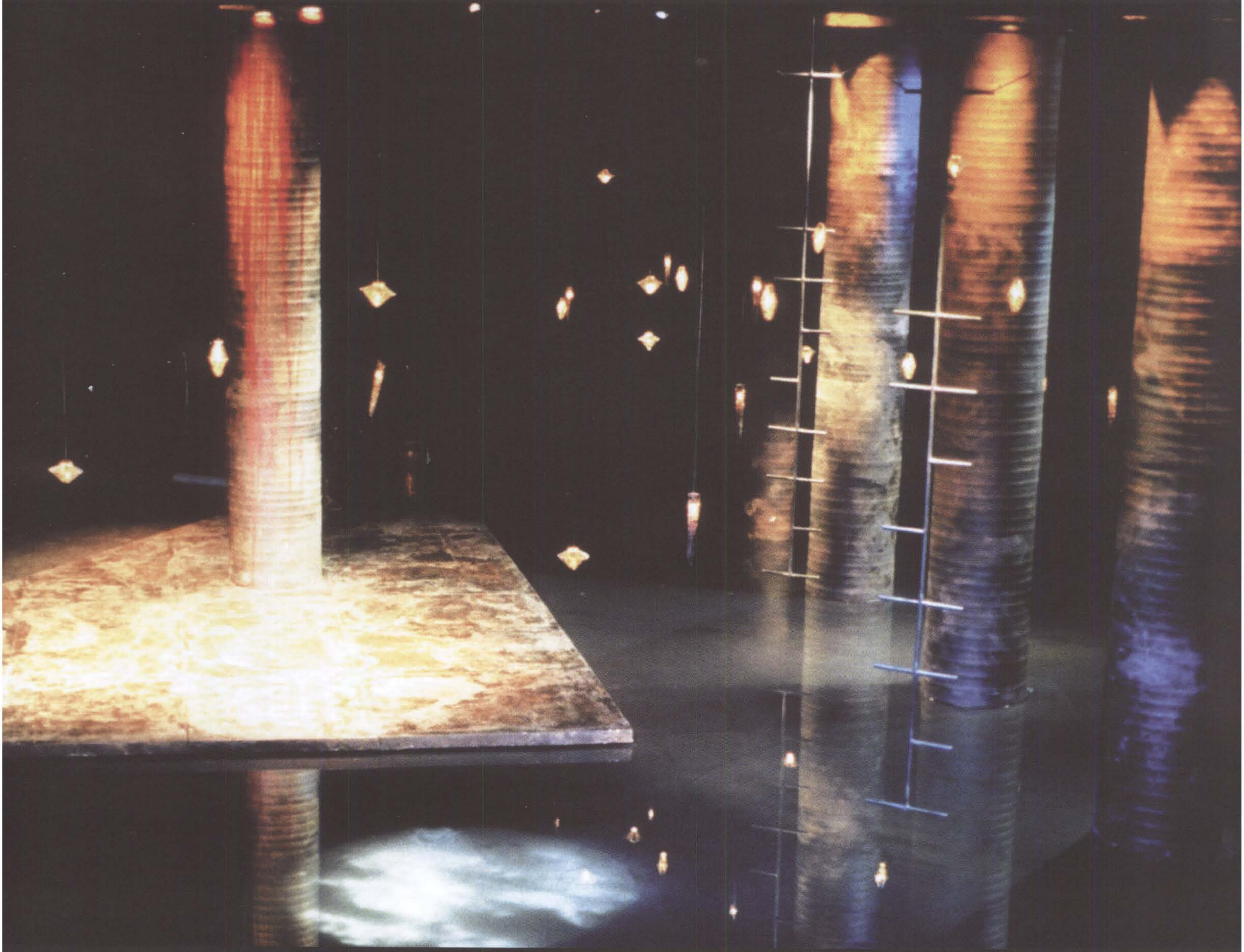


Ilustração de J.C. Serroni dos figurinos de Darcy Penteado para o espetáculo *Volpone*, direção de Antônio Abujamra, Auditório Augusta, São Paulo, 1977.



O cenógrafo e arquiteto Felippe Crescenti ocupa um lugar prestigiado na cena paulistana. Por muitos anos teve como parceiro constante o diretor José Possi Neto. Em 1979 formou-se como arquiteto na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP). No ano de sua formatura trabalhou como cenógrafo nos espetáculos de dança-teatro *Sonho de valsa,* a partir de texto de Roberto Carvalhaes, e *Um sopro de vida*, com direção de Possi Neto e concepção e roteiro de Marilena Ansaldi, inspirado no livro de Clarice Lispector (1925-1977). Recebeu o prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) como revelação de cenógrafo por seu trabalho nesses dois espetáculos.

FELIPPE CRESCENTI

São Paulo, SP, 1953

Sobre sua concepção de cenografia, Felippe Crescenti explica: "Para mim, a verdadeira cenografia é a que interage com o espetáculo, com os atores, com a música; ela é mais um dado que contribui para a realização do espetáculo e para sensibilizar o espectador".[1]

Entre seus trabalhos destacam-se *Geni*, dirigido por Possi Neto, com roteiro de Marilena Ansaldi a partir de música de Chico Buarque (1980);

Espetáculo *Salomé*, de Oscar Wilde, direção de José Possi Neto, Teatro FAAP, São Paulo, 1997. Foto de Lenise Pinheiro.

---

[1] Depoimento gravado em entrevista não publicada, para Juliana Pereira, editora do jornal *Espaço Cenográfico News*. O depoimento encontra-se gravado no arquivo multimeios do Espaço Cenográfico de São Paulo.

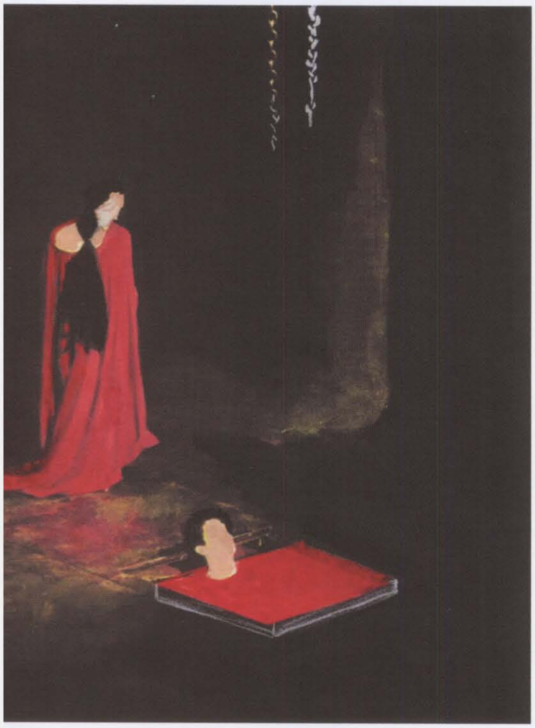


Ilustração de J.C. Serroni para o espetáculo *Salomé* – com cenografia de Felippe Crescenti.

o musical *Presença de Vinicius*, com textos e músicas de Vinicius de Moraes e direção de Celso Nunes (1981); *O anti-Nelson Rodrigues*, de Nelson Rodrigues, com direção de Paulo Betti (1981); e *Filhos do silêncio*, de Mark Medoff, com produção de Irene Ravache (1982), pelo qual recebeu o Prêmio Mambembe de Melhor Cenografia. No mesmo ano foi premiado pela cenografia de *Picasso e eu,* com roteiro de Marilena Ansaldi e direção de José Possi Neto.

Destaca-se, ainda, sua produção cenográfica para *De braços abertos*, de Maria Adelaide Amaral (1984), e para *Quando o coração floresce,* de Aleksey Arbuzov, com Paulo Autran como diretor (1985).

Em 1986 desenhou o espaço cênico de *O corpo estrangeiro*, baseado em *A doença da morte*, de Marguerite Duras, adaptado por Patrícia Melo e Márcia Abujamra. No pequeno palco do Espaço OFF, em São Paulo, a cenografia se constituía apenas de cama, cadeira, persiana e recortes de azulejo no chão. Juntos, esses elementos estabeleciam a relação "dentro" e "fora", contrapondo o ambiente de sufocamento emocional do personagem vivido por Elias Andreato à sensualidade da misteriosa mulher interpretada por Tânia Bondezan; opondo a fria impessoalidade da figura masculina ao calor e à vida trazidos pela presença feminina.

Fez a cenografia em 1987 para *Lúcia McCartney*, baseado em conto de Rubem Fonseca, com adaptação de Geraldo Carneiro e direção de Miguel Falabella. No ano seguinte colaborou com Antônio Abujamra em *À margem da vida*, de Tennessee Williams. Em 1989 fez parceria com Marcio Aurélio em *Esta valsa é minha*, de William Luce, um monólogo de Tônia Carrero. Foi ainda o cenógrafo do espetáculo *Big loira*, de Dorothy Parker, direção de Naum Alves de Souza (1990). Em 1991 voltou a colaborar com Márcia Abujamra em *Sra. Lenin*, de Vielimir Khlébnikov, em que criou todo o espaço cenográfico dentro de um galpão no Tendal da Lapa, grande complexo de salas em antigo matadouro na região. Depois, em 1992, com direção de José Wilker, foi o cenógrafo de *A morte e a donzela*, de Ariel Dorfman.

Na década de 1990 Felippe Crescenti realizou quatro cenografias para seu parceiro José Possi Neto: *Gilda, um projeto de vida*, de Noel Coward (1993); *Três mulheres altas*, de Edward Albee (1995); *Inseparáveis*, de Maria Adelaide Amaral (1997) – pelo qual recebeu o Prêmio Apetesp de Melhor Cenografia; e *Salomé*, de Oscar Wilde (1998), com Christiane Torloni no papel central, que lhe rendeu os prêmios Sharp e Shell de Cenografia.

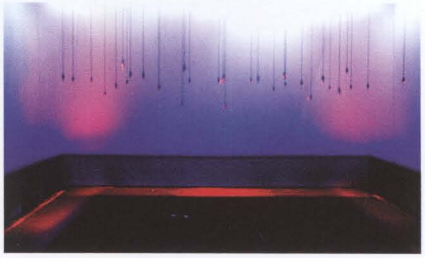
Para *Artaud, atleta do coração*, com direção de Márcia Abujamra (2003), Felippe criou o cenário com um enorme banco preto nas laterais e no fundo do palco, em cujo centro, vazio, pendiam cadeiras quebradas penduradas no teto.

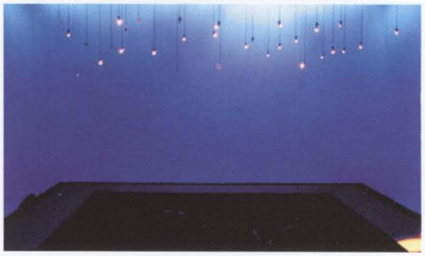
Além do teatro, Felippe Crescenti criou cenários para espetáculos de dança, *shows* e óperas. Destaca-se seu trabalho no espetáculo de dança *Muito romântico*, com coreografia de Suzana Yamauchi e João Maurício e direção de Naum Alves de Souza (1999), e em *O cubo,* espetáculo infantojuvenil que mistura dança, cinema e música, no qual os atores interagem com as imagens produzidas pelo cineasta Fernando Meirelles (2005). No cinema, trabalhou para *Asa Branca: um sonho brasileiro*, de Djalma Batista (prêmio de cenografia no Rio Cine Festival); *O beijo da mulher aranha*, de Hector Babenco; *Fogo e paixão*, de Isay Weinfeld e Márcio Kogan; e *O corpo*, de José Antônio Garcia.

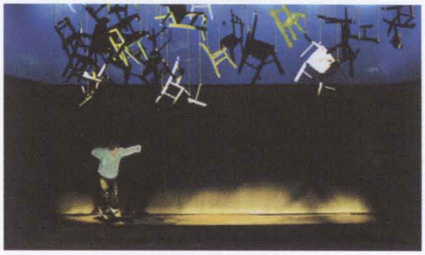
Segundo Felippe Crescenti, há grandes possibilidades de trabalho na área da cenografia; porém, mais que talento e criatividade, é preciso muita dedicação:

> Existem várias etapas a serem vencidas para você realizar aquilo que está desenhado no papel, aquilo que é uma abstração do real. E nesse tempo entre você projetar, sonhar alguma coisa, colocar no papel e fazer isso virar realidade, precisa ter informação técnica, ter jogo de cintura para se adaptar às várias situações que irão aparecer. É preciso uma boa conversa com os atores, com os diretores, o trabalho precisa ser conjunto. Não basta você ter uma boa ideia, porque isso a maioria das pessoas tem; é preciso ter uma sólida informação, dominar a técnica daquilo que você está fazendo.[2]

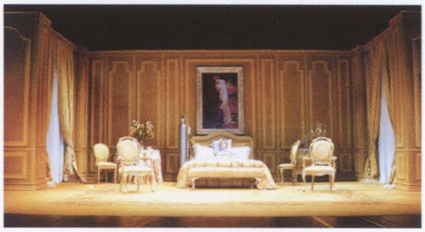
Desde a década de 1990, Felippe Crescenti dedica-se também a projetos para lojas e eventos, tendo-se tornado um dos profissionais mais respeitados na área.







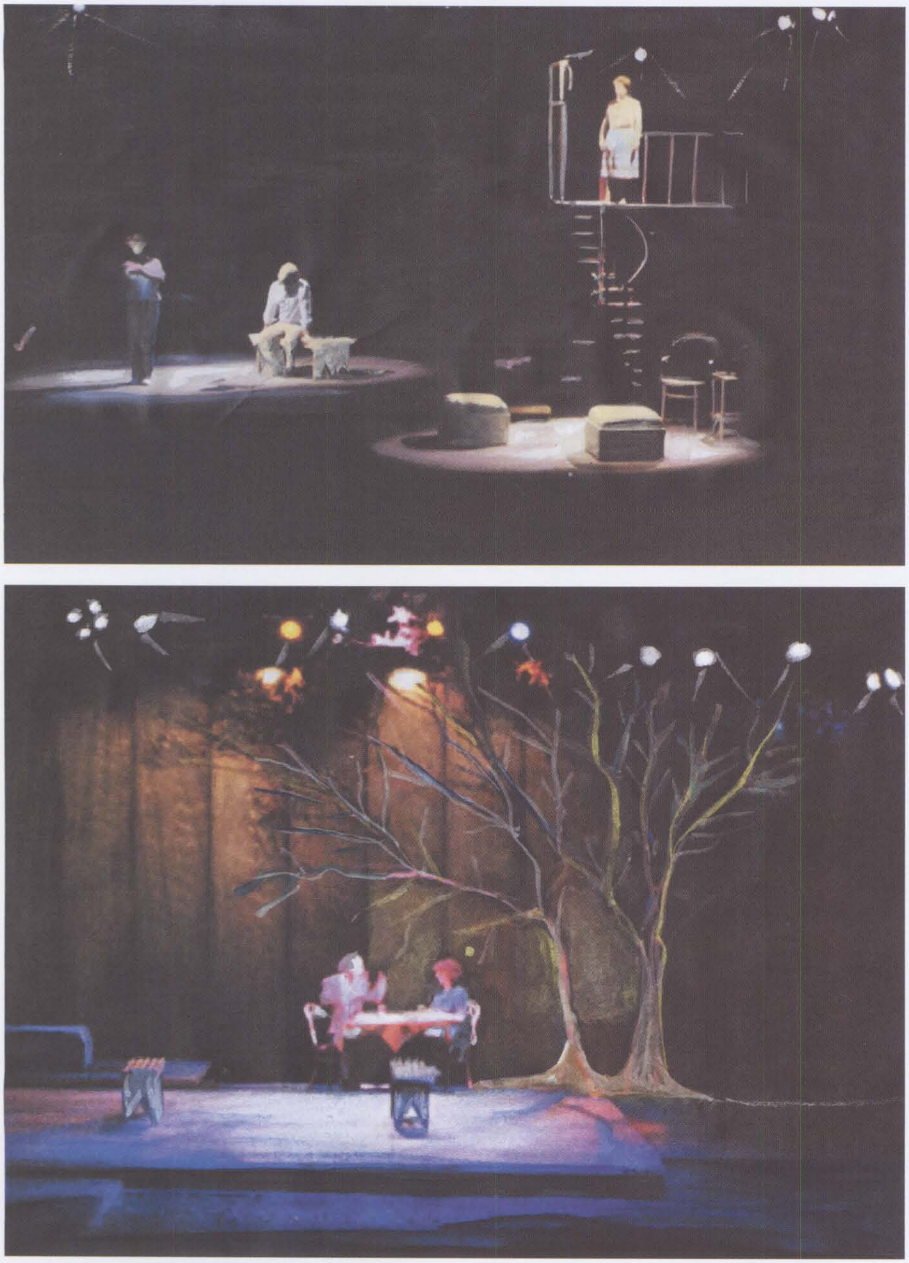
Espetáculo *Artaud, atleta do coração*, de Antonin Artaud, direção de Márcia Abujamra, Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, 2003. Foto de Ronaldo Aguiar.



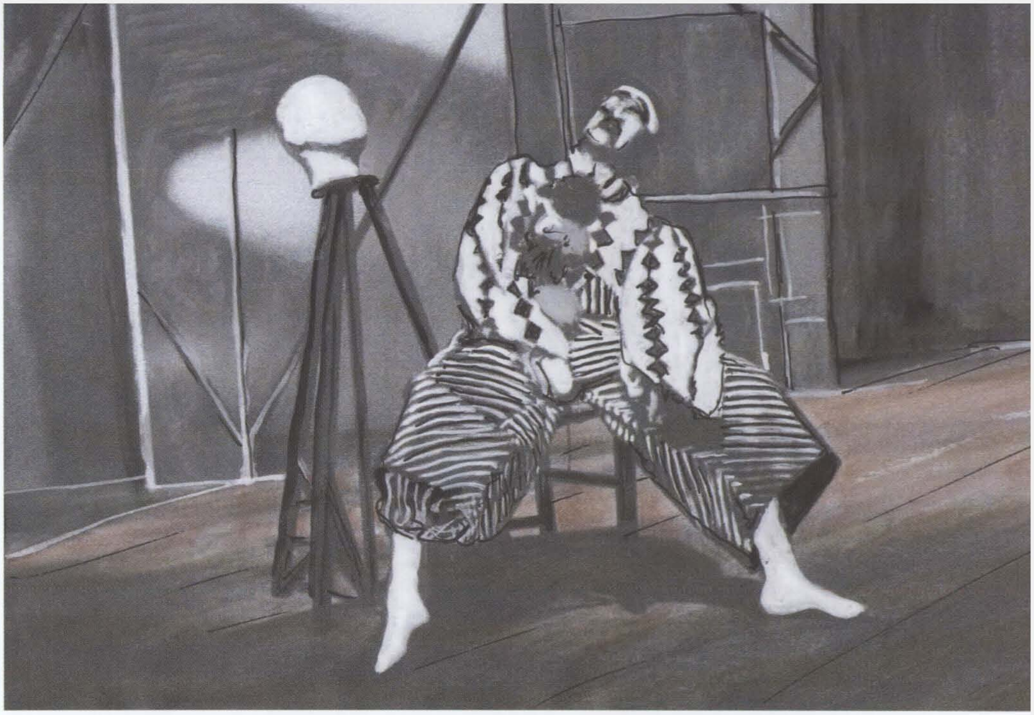
Espetáculo *Três mulheres altas*, de Edward Albee, direção de José Possi Neto, São Paulo, 1995. Foto de Ronaldo Aguiar.

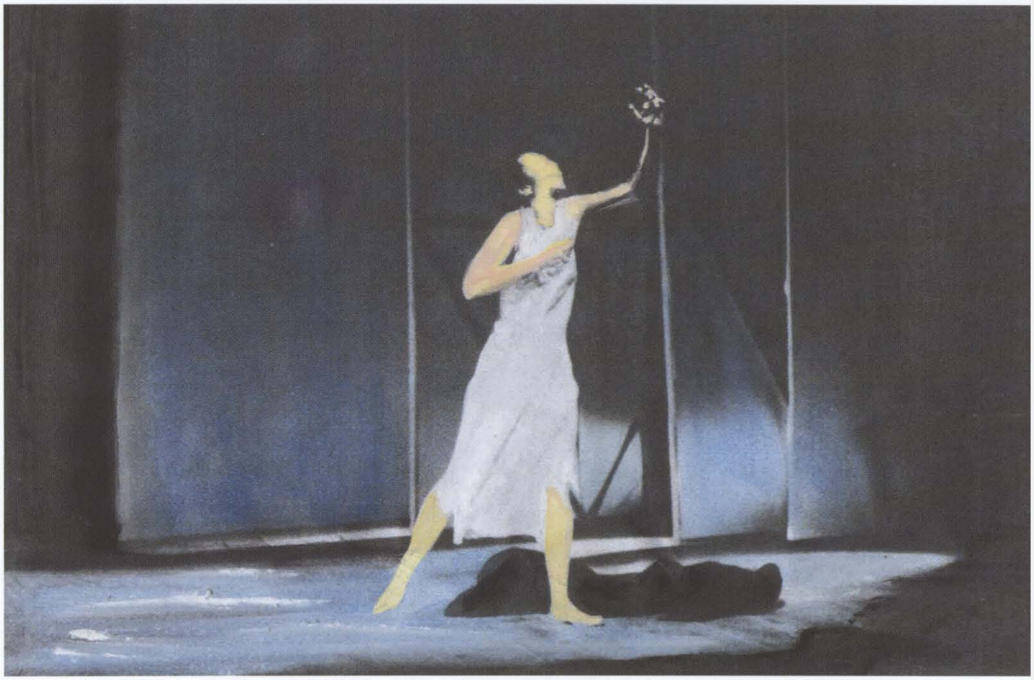
---

[2] Idem.

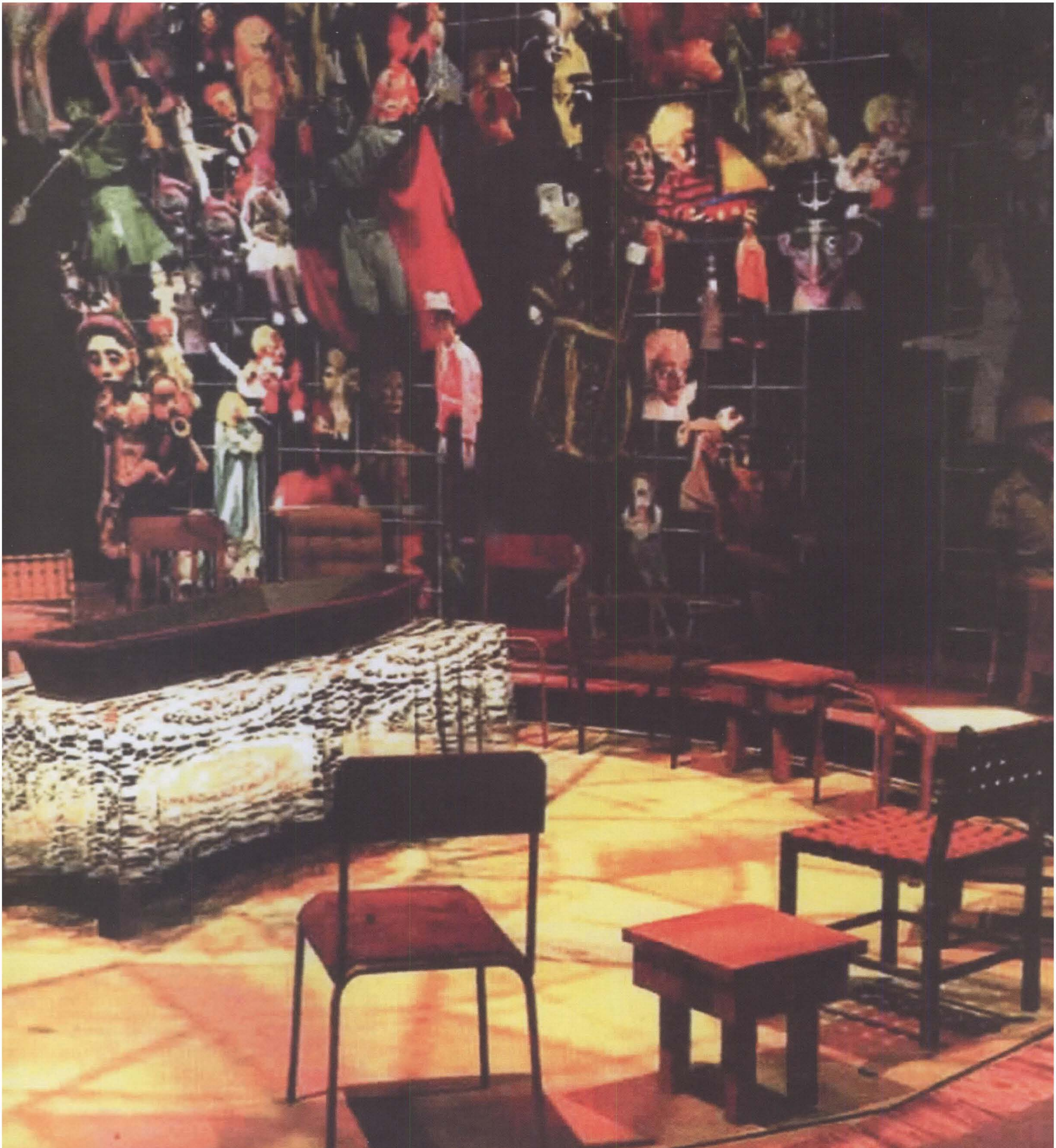


Ilustrações de J.C. Serroni para o espetáculo *Filhos do Silêncio* – cenografia de Felippe Crescenti e direção de José Possi Neto, São Paulo, 1982.





Ilustrações de J.C. Serroni para o espetáculo *Picasso e Eu* – cenografia de Felippe Crescenti e direção de José Possi Neto, Teatro Anchieta, São Paulo, 1982.



Com formação autodidata e uma trajetória ligada à pesquisa e ao experimentalismo em cenografia, Fernando Mello tem trabalhado com diretores renomados como Bia Lessa, Enrique Diaz, Moacir Chaves e Aderbal Freire-Filho. Sobre seu método de trabalho, explica: "Geralmente eu trabalho num processo de construção do espetáculo junto com a cenografia, onde, na maioria das vezes, nem um texto existe no início. É uma coisa que se cria junto, mas, por outro lado, é geralmente o primeiro momento, a primeira ideia que se tem – é intuitivo, você leu e então associa as imagens".[1]

Segundo o artista, foi da parceria com a diretora Bia Lessa, em meados dos anos 1980, que surgiu a possibilidade de desenvolver uma pesquisa de linguagem cenográfica:

FERNANDO MELLO

Fernando Mello da Costa • Pelotas, RS, 1950

> Junto com Bia Lessa, nos primeiros espetáculos, investigamos e questionamos o espaço da ação dramática e, junto, o potencial das artes plásticas aplicados à arte cênica. Em um segundo momento, essa pesquisa se volta para o objeto. O objeto cenográfico passa a criar a circunstância dramática, é entendido com o espetáculo como pré-texto

Detalhe da foto de Guga Melgar do espetáculo *As centenárias*, de Newton Moreno, direção de Aderbal Freire-Filho, Teatro Poeira, Rio de Janeiro, 2007.

---

[1] Catálogo *Espaço da cena latino-americana*, editado pelo Sesc para a exposição no Memorial da América Latina, 1999, p. 18-19.

do desenvolvimento da situação dramática. Esse ciclo de pesquisa estética se concluiu com o espetáculo *Exercício nº 1*, no qual se pretendeu atingir uma linguagem puramente plástica.[2]

Além de *Exercício nº 1*, Fernando Mello realizou com Bia Lessa: *Ensaio nº 2: o pintor*, de Lygia Bojunga (1985); *Ensaio nº 3: ideias e repetições, um musical de gestos* (1986); *Ensaio nº 4: os possessos*, de Dostoievski (1987); *Cena de origem*, de Haroldo de Campos (2003); *Orlando*, adaptação de Sérgio Sant'anna da obra de Virginia Woolf (1989); *Don Giovanni*, ópera de Mozart (1992); e *Viagem ao centro da Terra*, de Júlio Verne (1993).

Recebeu, em 1991, os prêmios Shell e Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) pelo cenário de *Cartas portuguesas*, de Mariana Alcoforado.

Com o diretor Jefferson Miranda e sua companhia Teatro Autônomo criou cenografias para *Mann na praia* (1992); *Minha alma é imortal* (1994); *$7x^2=y$ – Uma parábola que passa pela origem* (1995); *A noite de todas as ceias* (1996), todos com textos coletivos.

Outro parceiro em muitos espetáculos foi o diretor Moacir Chaves, com o qual concebeu os cenários de *Sermão da Quarta-Feira de Cinzas*, do Padre Antônio Vieira (1994); *Melodrama*, de Filipe Miguez (1995); *O altar do incenso*, de Wilson Sayão (1999), e *Bugiaria – o processo de João Cointa*, de Moacir Chaves (1999). Em *Bugiaria*, Fernando Mello utilizou restos de outros cenários e cercou o palco com painéis sobre rodas, manipulados pelos próprios atores.

Em *A resistível ascensão de Arturo Ui* (2001), texto crítico sobre a ascensão de Adolf Hitler, o público é integrado ao espetáculo por meio de passarelas que os atores percorrem durante a encenação. Recurso semelhante foi usado em *Hamlet*, de William Shakespeare, no mesmo ano. Merece destaque, também, o caminho de argila e de objetos criado para *Inutilezas*, de Manoel de Barros, dirigido por Moacir Chaves (2002).

Com Guti Fraga, Fernando Mello fundou na comunidade do Vidigal, no Rio de Janeiro, o grupo de teatro Nós do Morro, onde funciona também uma oficina de cenografia.

Em 1998 participou da representação de cenógrafos brasileiros na exposição *Espaço da cena latino-americana*, no Memorial da América Latina,

FERNANDO MELLO DA COSTA
BRASIL

Elementos de cena (máquinas) criados e montados por Fernando Mello em instalação na exposição *Espaço da cena latino-americana*, no Memorial da América Latina, 1999. Fotos de J.C. Serroni.

As centenárias, de Newton Moreno, direção de Aderbal Freire-Filho, Teatro Poeira, Rio de Janeiro, 2007. Foto de Guga Melgar.

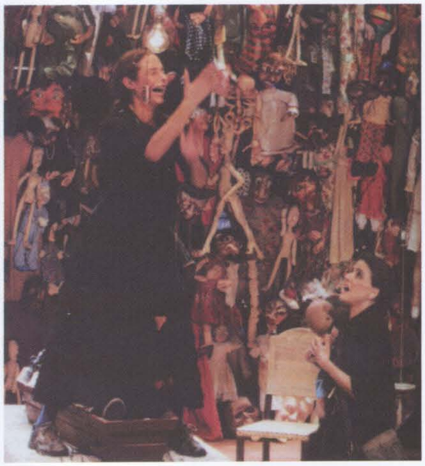
---

[2] Idem.

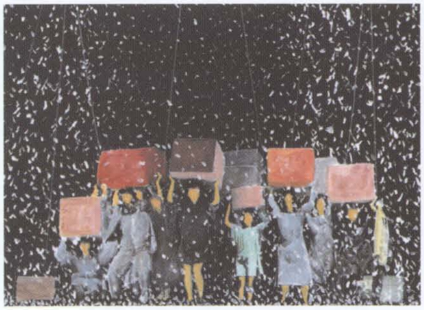
em São Paulo; em 1999 esteve na Quadrienal de Cenografia de Praga, na República Tcheca.

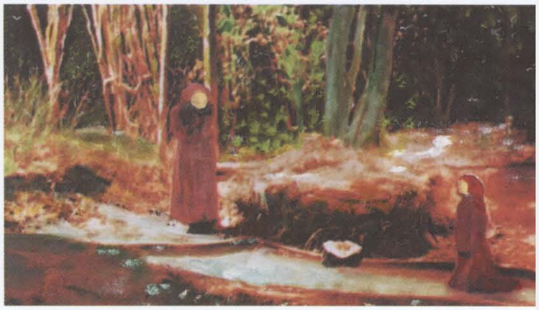
Em 2009, Fernando Mello criou o cenário da peça *As centenárias*, de Newton Moreno, com Marieta Severo e Andréa Beltrão no elenco e direção de Aderbal Freire-Filho. No palco, Fernando Mello dispôs um caixão, em torno do qual se passa a ação; ao fundo, armou uma grade sustentando cerca de 240 bonecos, parte deles feita por Mestre Tonho, bonequeiro de Olinda. O trabalho lhe rendeu o Prêmio Shell de Melhor Cenário.

Minh'alma é imortal, direção de Jefferson, Cia. Teatro Autônomo, Sesc Pompeia, São Paulo, 1994. Foto de Fernando Mello.


As centenárias, de Newton Moreno, direção de Aderbal Freire-Filho, Teatro Poeira, Rio de Janeiro, 2007. Foto de Guga Melgar.

A narrativa do cortador de bambu, direção de Daniella Visco, Teatro Ziembinski, Rio de Janeiro, 1994. Foto de Fernando Mello.


Cenografia para o espetáculo *Exercício nº 1*, de Dostoievski, direção de Bia Lessa, Teatro 1 do Sesc Tijuca, Rio de Janeiro, 1987. Ilustração de J.C. Serroni.


Espetáculo *Cartas portuguesas*, de Mariana Alcoforado, direção de Bia Lessa, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 1991. Ilustração de J.C. Serroni.

Um dos representantes do modernismo brasileiro, Flávio de Carvalho, entre outras atividades, foi arquiteto, engenheiro, cenógrafo, teatrólogo, pintor, filósofo, músico e desenhista. Desenvolveu suas próprias teorias sociais, com base em Freud, Nietzsche e Darwin.

Em Newcastle, na Inglaterra, estudou pintura na King Edward the Seventh School of Fine Arts e engenharia civil na Universidade de Durhan, entre 1918 e 1922. De volta ao Brasil, trabalhou como calculista de estruturas na empresa de Ramos de Azevedo, em 1924.

Chegou ao Brasil no auge do movimento modernista e aproximou-se de Oswald de Andrade, que o influenciou com sua teoria antropofágica.

FLÁVIO DE CARVALHO

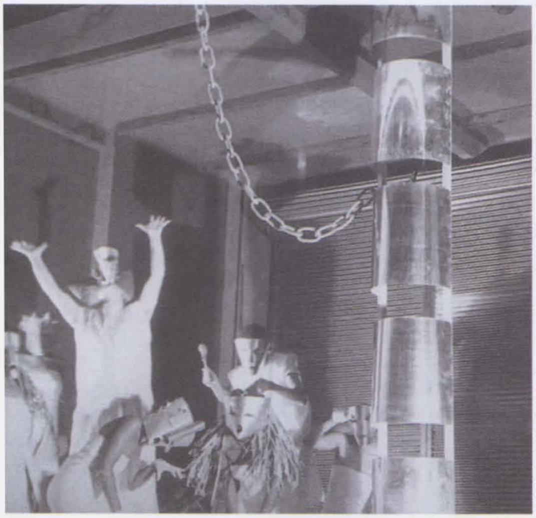
Flávio Resende de Carvalho • Amparo da Barra Mansa, RJ, 1899 – Valinhos, SP, 1973

Adotou posições polêmicas, tanto na vida profissional como em atitudes que desafiavam os costumes sociais da época.

Como arquiteto, participou em 1927 do concurso para a construção do Palácio do Governo do Estado de São Paulo. Seu projeto não foi aprovado, mas anos mais tarde tornou-se conhecido como a primeira manifestação de arquitetura moderna no Brasil. No concurso da escolha da embaixada da Argentina, em 1928, no Rio de Janeiro, chegou a ser expulso.

Em 1931 realizou o polêmico evento *Experiência nº 2*, em São Paulo, que consistiu em caminhar, de boné, em sentido contrário ao de uma procissão católica. Seu objetivo, como explicou, era estudar a reação

Ilustração de J.C. Serroni do espetáculo *O bailado do deus morto*, de autoria, direção e cenografia de Flávio de Carvalho, no Teatro da Experiência no Clube dos Artistas Modernos, São Paulo, 1933. Foto de Flávio de Carvalho.



Espetáculo *O bailado do deus morto*, de autoria, direção e cenografia de Flávio de Carvalho, no Teatro da Experiência no Clube dos Artistas Modernos, São Paulo, 1933. Foto de Flávio de Carvalho.

popular. Em 1933 criou o centro de pesquisa teatral Teatro da Experiência, que no ano seguinte apresentou *O bailado do deus morto*, seu único texto teatral – logo proibido pela polícia por atentado ao pudor.

Com Di Cavalcanti, Carlos Prado e Antonio Gomide, fundou o Clube dos Artistas Modernos (CAM), que se tornou uma espécie de tribuna livre de debates, com palestras e conferências em meio a exposições e recitais de música, entre outras atividades. Como artista plástico, direcionou seu trabalho para a representação humana, quase sempre de pessoas conhecidas. Foi o caso dos desenhos da *Série trágica*: *minha mãe morrendo*, de 1947, na qual registra os últimos momentos de vida da própria mãe.

Na década de 1950, Flávio escreveu a série de artigos *A moda e o novo homem*, na coluna "Casa, Homem e Paisagem", no *Diário de São Paulo*. Em 1956 realizou em São Paulo o evento *Experiência nº 3*, ou *New Look para o Verão*: percorreu o Viaduto do Chá vestindo saiote e blusa plissada de mangas curtas e folgadas, vestimenta que denominou Traje Tropical. A *performance* foi repetida na Itália, onde contou com o apoio dos escritores Giuseppe Ungaretti e Alberto Moravia. Segundo Flávio, o "novo homem" deveria ser arrojado e priorizar seu próprio conforto, em vez de reproduzir os usos e costumes estabelecidos.

Realizou decorações para bailes de Carnaval no restaurante Prato de Ouro, em 1952; no Instituto de Arquitetos, em 1953; no circo Piolim, em 1954; e no Teatro Municipal de São Paulo, em 1968.

Em 1959 criou o cenário do *Bailado com música*, de Prokofiev, e de *Calígula*, de Camus. Assinou o figurino e o cenário dos balés *Cangaceira*, que ganhou a Medalha de Ouro na I Bienal de Artes Plásticas do Teatro, em 1963, e *Tempo*, em 1965.

Em 1968 Flávio de Carvalho inaugurou a única escultura que conseguiu colocar em praça pública: um monumento em homenagem a Federico García Lorca, instalada na Praça das Guianas, em São Paulo. A obra foi depredada por um grupo armado em 1969 e ficou abandonada em um depósito da Prefeitura até 1979, quando foi recolocada no lugar de origem depois de ter sido restaurada por estudantes da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP).

A produção de Flávio de Carvalho como artista plástico é reconhecida tanto pela crítica brasileira como pela internacional.

Participou de várias Bienais de São Paulo, obtendo diversas premiações, além de ter realizado mostras individuais nos principais museus e galerias do mundo. Algumas de suas obras foram adquiridas por museus de renome internacional, como o MoMA, de Nova York, que em 1957 comprou três telas, e o museu Pushkin, de Moscou, que adquiriu uma tela em 1968. Suas obras também podem ser encontradas no Museu de Arte Moderna de Paris e na Galleria D'Arte Moderna di Roma. Segundo a crítica especializada, as pinturas de Flávio foram influenciadas por tendências distintas, como expressionismo, surrealismo e dadaísmo.

Flávio de Carvalho viveu seus últimos dias em Valinhos, interior de São Paulo, na casa de 600 m² que ele próprio idealizou e que hoje é tombada pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico (Condephaat). Na casa, que vista do alto lembra um avião, todas as faces parecem ser as principais, de tal modo que não há propriamente frente, fundos ou laterais.

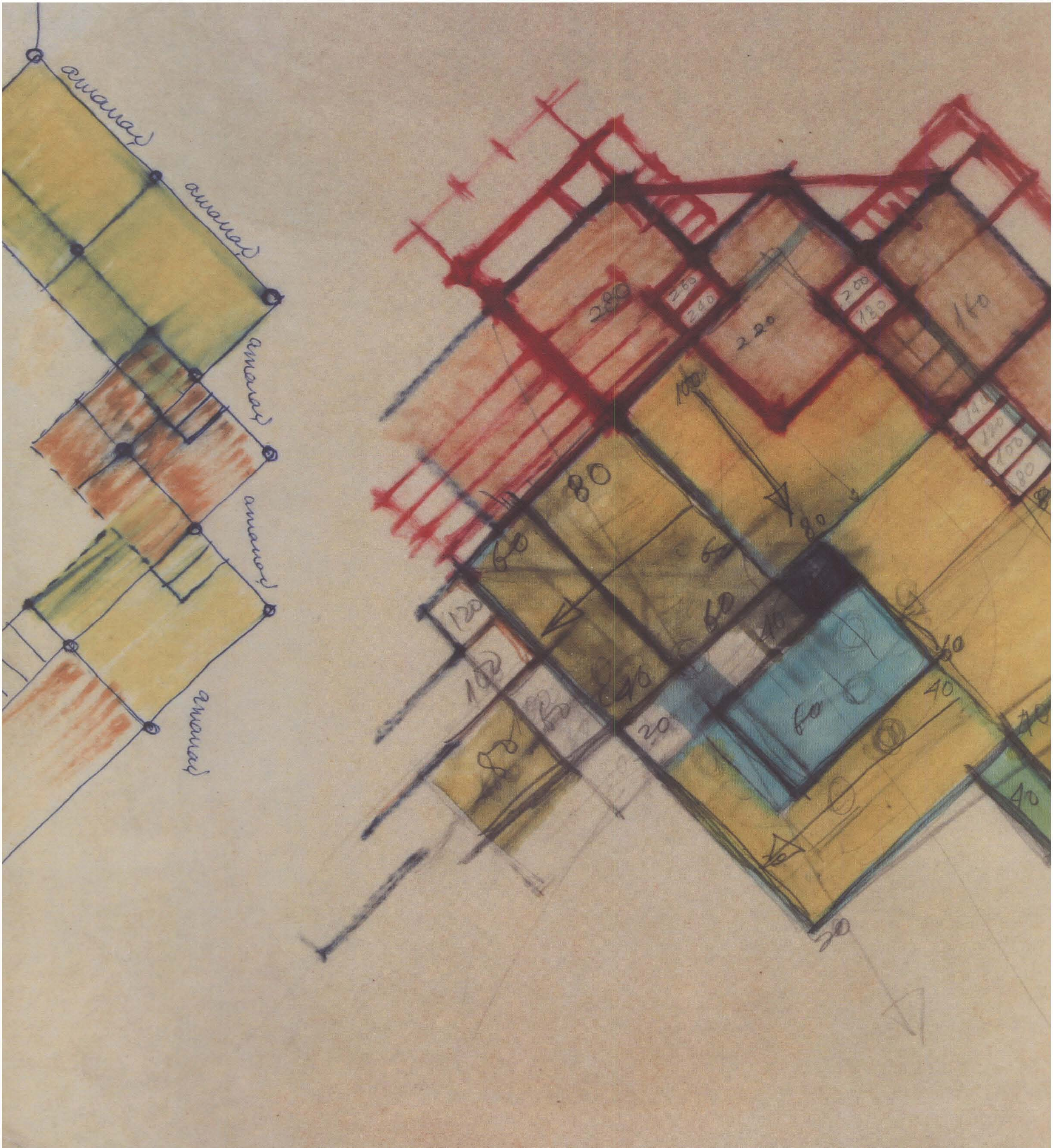
Em sua trajetória de realizações, Flávio recebeu várias premiações e homenagens. Le Corbusier chamou-o de *Revolutionaire Romatique*. Em 1973, ano de sua morte, publicou *A origem animal de Deus* e *O bailado do deus morto*. Deixou inacabado o filme *O comedor de emoções*, produzido por J. Toledo, seu principal biógrafo, autor de *Flávio de Carvalho: o comedor de ilusões*, mostra que aconteceu no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), em 1970.

Sua reação à censura de *O bailado do deus morto*, em 1933, ilustra o impulso inquieto e investigativo de sua obra:

> O Teatro da Experiência é um laboratório e, portanto, não pode estar sujeito à censura das coisas. É tão ridículo como submeter as teorias da propagação da luz a uma censura policial. Um laboratório de teatro, em base, nada difere de um laboratório de química ou física. O espírito que o dirige deve estar aberto a todos os fenômenos.[1]

---

[1] MILARÉ, Sebastião. "Breve panorama da cenografia no Brasil". Catálogo do Brasil na Quadrienal de Praga de 1991, p. 4.


amanaj
amanaj
amanaj
amanaj
amanaj
amanaj
amanaj

> Cada montagem minha é um pastiche específico, uma grande mistura de signos de origens diversas com uma coesão interna especificamente teatral. Tenho consciência de não ter inovado nada no plano internacional. Fui um cenógrafo atento ao que ocorria aqui e fora. Nem melhor, nem pior que muitos. Atualizei vários conceitos aqui na província. Consegui com produções paupérrimas um nível de realizações extremamente sofisticado. Não me considero "autor" de nenhum método ou sistema estruturado de linguagem nova. Para falar a verdade, eu servi o meu tempo com mais empenhado entusiasmo. Fiz tudo o que já existia com a inocência de quem inventava o novo.[1]

FLÁVIO IMPÉRIO

São Paulo, SP, 1935 – São Paulo, SP, 1985

Se Flávio pudesse constatar hoje o significado de seu trabalho na cenografia brasileira, talvez não o fizesse com a simplicidade que demonstrou no texto acima, considerando a sua importância fundamental no desenvolvimento dessa linguagem em nosso país a partir dos anos 1960. Ou, talvez sim, já que, com silêncio e humildade, interessava a ele só criar, criar, criar.

Desenho de Flávio Império para a cenografia de *Depois da queda*, de Arthur Miller, direção de Flávio Rangel, Teatro Maria Della Costa, São Paulo, 1964.

---

[1] KATZ, Renina e HAMBURGER, Amélia, *Flávio Império*. Série Artistas Brasileiros, Edusp, 1999, p. 48.

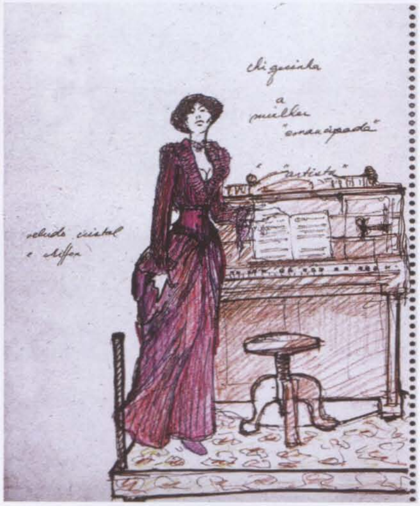
Foi um artista que impulsionou toda uma geração de cenógrafos e que revolucionou a cenografia brasileira. Esta arte conduziu-o para uma dinâmica reflexão sobre o fazer artístico, passando a aplicar esse pensamento a todos os trabalhos que concebeu em teatro, pintura, na concepção de espaços públicos, e até numa decoração de rua para o Carnaval. Muito criativo, imprimia em seu trabalho brasilidade e contemporaneidade, passando do minimalismo ao barroco com absoluta facilidade e igual talento.

> Arquiteto, desenhista, gráfico, pintor, professor, cenógrafo; poucos são os artistas com esse perfil, especialmente pelo fato de transitar por essas áreas de produção artística com a mesma desenvoltura de especialista e com excepcional originalidade.[2]

As palavras acima, de Renina Katz, mostram claramente que Flávio contrariaria a tese de outro cenógrafo, contemporâneo seu, Cyro Del Nero, de que "o cenógrafo é um especialista em generalidades", ou seja, que precisa saber um pouco de teatro, de arquitetura, pintura, escultura etc., de modo que um pouco de cada um desses conhecimentos venha gerar o que se chama cenografia. No trabalho de Flávio observa-se tudo isso, mas com notável profundidade. Flávio meditava intensamente sobre seus conceitos, e talvez sejam essas qualidades que tanto têm inspirado até hoje gerações e gerações de novos cenógrafos, que com certeza viram de perto seus trabalhos e ainda bebem água dessa fonte.

Flávio Império foi, sem dúvida, um instigante profissional, que dispunha de técnicas convencionais, porém manipuladas com grande liberdade; não se valia nunca de formas preestabelecidas e tinha por princípio a ideia de experimentar sempre.

Tomando emprestadas novamente as palavras de Renina Katz, que acompanhou muito de perto o trabalho desse artista plástico e cenógrafo e que tão bem o define, "o espaço tridimensional era seu território referencial. Na cenografia teatral jogou todo o seu potencial renovador, o que também não o impediu de desenvolver vasta produção pictórica e



Desenho de figurino para *Chiquinha Gonzaga, Ó Abre Alas*, de Maria Adelaide Amaral, direção de Osmar Rodrigues Cruz, Teatro Popular do Sesi, São Paulo, 1983.

---

[2] KATZ, Renina. Catálogo *Flávio Império em cena* (Exposição realizada no Sesc Pompeia em 1997), São Paulo, p. 15.

gráfica. Na pintura era pintor, na gravura, gráfico, no desenho, desenhista. Conhecia as particularidades como linguagem".[3]

Flávio nasceu em São Paulo, cursou a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, onde também foi professor. Lecionou programação visual durante catorze anos e ajudou a ampliar os horizontes de uma geração de arquitetos. Em 1958, juntou-se ao grupo do Teatro de Arena de São Paulo – o mesmo que existe até hoje na Rua Teodoro Baima, agora denominado Eugênio Kusnet. Seus primeiros trabalhos em teatro foram espetáculos infantis, nos quais trabalhou com textos de Maria Clara Machado. Foi no início de sua carreira como cenógrafo, em 1960, que desenhou *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto, uma montagem de grande sucesso da Companhia Cacilda Becker.

O currículo de Flávio Império traz a marca de sessenta realizações cenográficas. Trabalhou com os maiores e mais inquietantes encenadores de seu tempo: Fauzi Arap, Augusto Boal, José Celso Martinez Corrêa, Flávio Rangel, Osmar Rodrigues Cruz. Assinou cenografias agressivas, arrebatadoras, poéticas, de espetáculos que fizeram história e colecionaram prêmios. Entre elas: *Morte e vida severina* (1960); *Arena conta Zumbi* (1965); *Andorra* (1964); *Os inimigos*; *Depois da queda* (1964); *Um bonde chamado desejo* e *A ópera dos três vinténs* (1965); *Chiquinha Gonzaga* (1983); *A falecida* (1979); *Othelo* (1982); *Réveillon* (1975); *Pano de boca* (1976) e *Roda viva* (1968). Desenhou para Fauzi Arap e Maria Bethânia o antológico espaço do *show* musical *Rosa dos ventos* (1970), e foi sua a cenografia do primeiro *show* de Doces Bárbaros (1976), com Caetano Veloso, Maria Bethânia, Gal Costa e Gilberto Gil.

★ Feliz Ano Novo ★

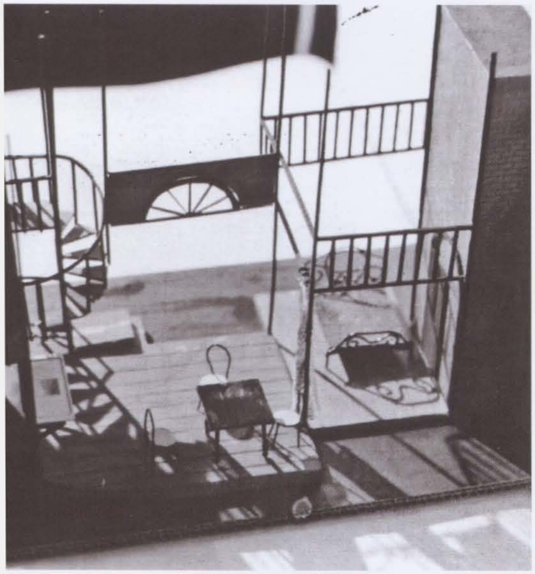
Cenografia para *Réveillon*, de Flávio Márcio, direção de Paulo José, Teatro Sesc Anchieta, São Paulo, 1975. Foto de Djalma Limongi Batista.

A memória de Flávio Império, viva ainda hoje, se deve às atividades da Sociedade Cultural Flávio Império, que foi impulsionada por muitos anos pela irmã do artista, Amélia Império Hamburger, e que hoje tem continuidade por meio de outros membros da família. É importante que essa sociedade viva, para que o trabalho de Flávio Império também se mantenha vivo, sempre.

O sucesso das atividades dessa associação deve-se muito à profundidade da marca deixada por Império nas artes plásticas, na arquitetura e no teatro. Por conta de todo esse trabalho, em 1997 Flávio Império "invadiu" com seu mundo multicolorido o Sesc Pompeia, em São Paulo, quando lá foi montada a maior exposição já dedicada ao artista, *Flávio Império em cena*, sobre a obra

---

[3] Idem.



Maquete de cenografia para *Um bonde chamado desejo*, de Tennessee Williams, direção de Augusto Boal, Teatro Oficina, São Paulo, 1962. Foto de Benedito Lima de Toledo..

que, durante três décadas de intensa atividade, revolucionou os conceitos tradicionais do espaço teatral, criando cenários e figurinos que marcaram época por sua beleza e originalidade. No bloco de artes plásticas foram expostas 150 obras, entre desenhos, serigrafias, litografias, óleos, tecidos estampados, peças de roupas, telas de *silk-screen* e cadernos do artista. Na área de arquitetura foram expostas plantas, fotos e maquetes. Mas foi o setor de cenografia e figurinos que mereceu maior destaque, com mais de seiscentos desenhos de projetos cênicos, figurinos, maquetes, maquetes animadas, adereços, cortinas originais de espetáculos e mais de trezentas fotos de cena.

A importância da arte de Flávio Império também foi retratada no livro da série "Artistas Brasileiros", da Editora da Universidade de São Paulo (Edusp). As organizadoras Renina Katz e Amélia Hamburger destacaram nesse trabalho, lançado em 1999, a figura de Flávio Império, trazendo a abrangência dos ensaios e tratando de sua participação no teatro e nas artes plásticas. A cargo de Maria Thereza Vargas foram editados depoimentos dados por Flávio, bem como transcritos textos incluídos de catálogos. O livro também foi enriquecido com um volume de fichas técnicas de espetáculos teatrais e notas biográficas, acompanhando a trajetória do artista.

Nele há a participação de Mariângela Alves de Lima, ensaísta, que se incumbiu de escrever o capítulo "Flávio Império e a cenografia brasileira", mostrando minuciosamente todo o trabalho do cenógrafo, figurinista e diretor, caracterizando cada momento de sua evolução. No livro, Mariângela observa "que é difícil saber até que ponto a influência da teoria brechtiana contribuiu para que Flávio Império se dedicasse por um tratamento não ilusionista da arena, mas que já na Comunidade de Trabalho Cristão Operário, onde ele iniciou sua carreira, optara por soluções nitidamente simbólicas. Então estudante de arquitetura, elege o chão como elemento primordial para sustentar a concepção cenográfica".[4] Distante da escola do telão pintado, Flávio, como arquiteto, conclui para a criação cênica um procedimento que considera todo o edifício como linguagem, desde sua face externa até a área destinada à representação. É a intervenção uma constante permanente de Flávio no espaço cênico, tanto do Arena como posteriormente do Oficina, em sucessivas montagens.

---

[4] KATZ, Renina e HAMBURGER, Amélia. *Flávio Império*. Série Artistas Brasileiros, Edusp, 1999, p. 22.

Segundo a ensaísta, o desejo de aprendizagem mais sistemática da história da cenografia, entre 1961 e 1963, visando ao domínio das convenções, pode ser visto nos projetos de Flávio para os espetáculos *Um bonde chamado desejo* (1962), de Tennessee Williams, e *Todo anjo terrível* (1962), de Ketti Frings (adaptação do romance *Look Homeward, Angel*, de Thomas Wolfe), realizados no Teatro Oficina. Dessa forma, "são cenografias em que a assinatura é menos evidente, e o cenógrafo observa a subordinação da visualidade às exigências do texto e direção".[5]

Andorra (1964), de Max Frish, e *Ópera dos três vinténs* (1965), de Brecht (1964), ambos com cenografia e figurinos de Flávio Império, são trabalhos nitidamente brechtianos. Por meio da iconografia do Berliner Ensemble, ele cria um interesse pelos procedimentos do construtivismo.

Mariângela ainda ressalta que, como homem de teatro, Flávio soube integrar a visualidade do espetáculo à concepção intelectual.

Talvez a formação como arquiteto tenha permitido a Flávio Império discutir e reorganizar não só a estrutura e as funções da caixa cênica, mas também as relações espaciais entre os elementos cênicos e os conceitos que estão por trás deles. De percepção aguçada, o cenógrafo nunca deixou de associar a forma à função e os aspectos conceituais à técnica.

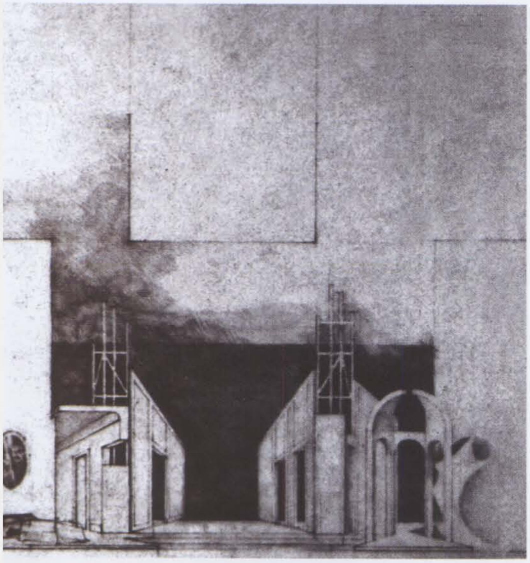
Flávio foi também daqueles cenógrafos conhecidos no meio teatral como um profissional que sempre "botava a mão na massa". Ele criava, ditava conceitos, elaborava sempre minuciosa pesquisa, mas sem deixar de encontrar em paralelo um tempo para confeccionar, para construir. Não foi por outro motivo que, em sua belíssima exposição *Rever espaços*, no Centro Cultural São Paulo, em 1983, um ateliê completo do artista podia ser visto, inclusive com uma bancada de marceneiro em plena atividade.

Sem dúvida, por força de sua personalidade curiosa e ousada, coube a ele nos mostrar que a criação cenográfica ia sempre muito além de simplesmente interpretar um texto. Flávio Império trabalhava a partir da riqueza das alegorias, mas também nos mostrou em seus trabalhos as possibilidades e a riqueza de um valor – que é aquilo que identifica uma ideia mestra no texto a ser encenado: a síntese. Essa maneira de pôr a cenografia a serviço da dramaturgia resultou muitas vezes na elevação da cenografia à condição de parceira da encenação. Ela deixaria de ser simplesmente um elemento decorativo para se tornar parte do conceito definitivamente, chegando mesmo a questionar o que conduz uma encenação: A dramaturgia? O seu aspecto visual? O imediato? A superfície? O elemento simbólico? O sentido do elemento simbólico, seja ele textual, visual...? O todo?

---

[5] Idem, p. 25.

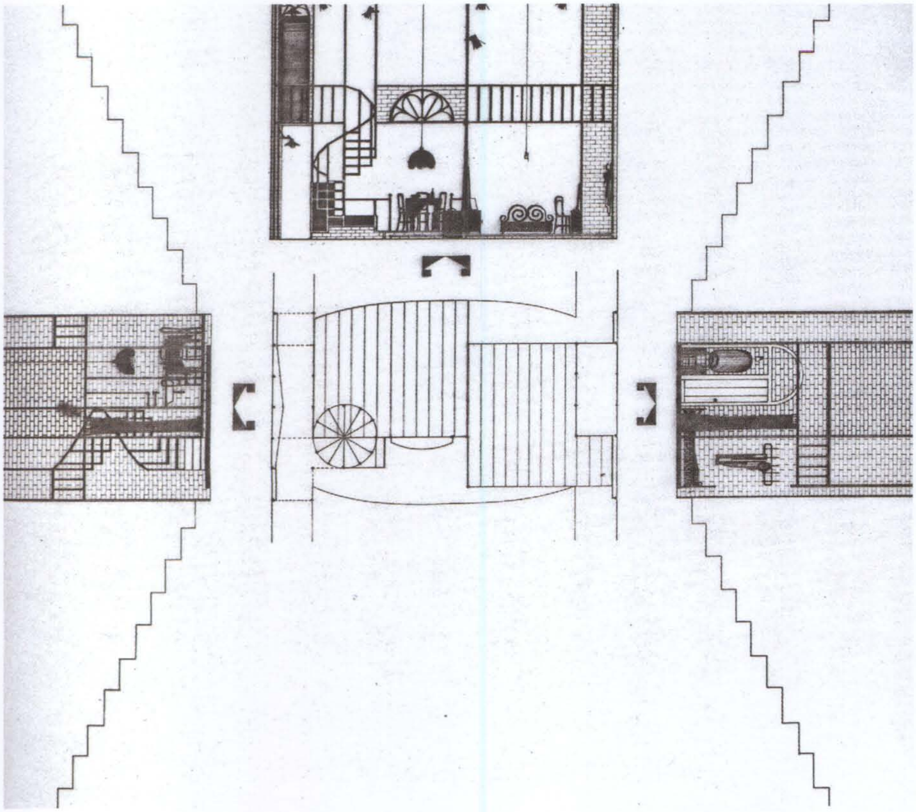
Todas essas respostas podem ser encontradas no trabalho inquestionável de Flávio Império, e o resultado, além da arte em si, ganhou notória valorização não só pela crítica, mas por dezenas de premiações que recebeu ao longo de sua carreira. Os prêmios começaram já por volta de 1959, quando o projeto da Igreja de Vila Madalena, do qual ele foi um dos colaboradores, ganhou o Prêmio Governador do Estado. Em 1962, recebeu o Prêmio Saci de melhor cenografia, concedido pelo jornal *O Estado de São Paulo*. No ano seguinte são mais dois prêmios: novamente, o Governador do Estado e o1° prêmio de cenografia na IV Bienal de Artes Plásticas do Teatro na VII Bienal de São Paulo. Foi escolhido como melhor cenógrafo e melhor figurinista em 1964, ganhando mais uma vez o Prêmio Saci. Em 1965 ganhou o Prêmio Governador do Estado, como melhor cenógrafo e melhor figurinista. Nesse mesmo ano, foi premiado com a Medalha de Ouro Martins Penna, da V Bienal de Artes Plásticas. Ganhou também, em 1965, o Prêmio Molière, concedido pela Air France, como melhor cenógrafo e figurinista. Participou em 1967 da Quadrienal de Praga, tendo seu trabalho registrado alguns anos depois no livro que documenta as Quadrienais, *A Mirror of World Theatre*, de Vera Ptaková.



Desenho de Flávio Império para o projeto cenográfico de *A falecida*, de Nelson Rodrigues, direção de Osmar Rodrigues Cruz, Teatro Popular do Sesi, São Paulo, 1979.

Foi premiado mais uma vez, em 1968, com o Governador do Estado, como melhor figurinista. Em 1975 recebeu o prêmio de melhor cenógrafo concedido pela Associação Paulista de Críticos de Arte. Mais dois prêmios importantes ele acumulou em 1977: o de melhor figurinista, pela Associação Paulista de Críticos de Arte, e o Prêmio Governador do Estado, além de premiação especial do Molière. Como melhor cenógrafo, ganhou em 1980 o Troféu Mambembe. Nesse mesmo ano foi premiado melhor cenógrafo e melhor figurinista pela Apetesp. No ano seguinte recebeu o Prêmio Governador do Estado como melhor cenógrafo e melhor figurinista. Em 1985 ganhou o prêmio de melhor cenógrafo e figurinista concedido pela Apetesp e seu último Prêmio Governador do Estado de melhor cenógrafo (homenagem póstuma).

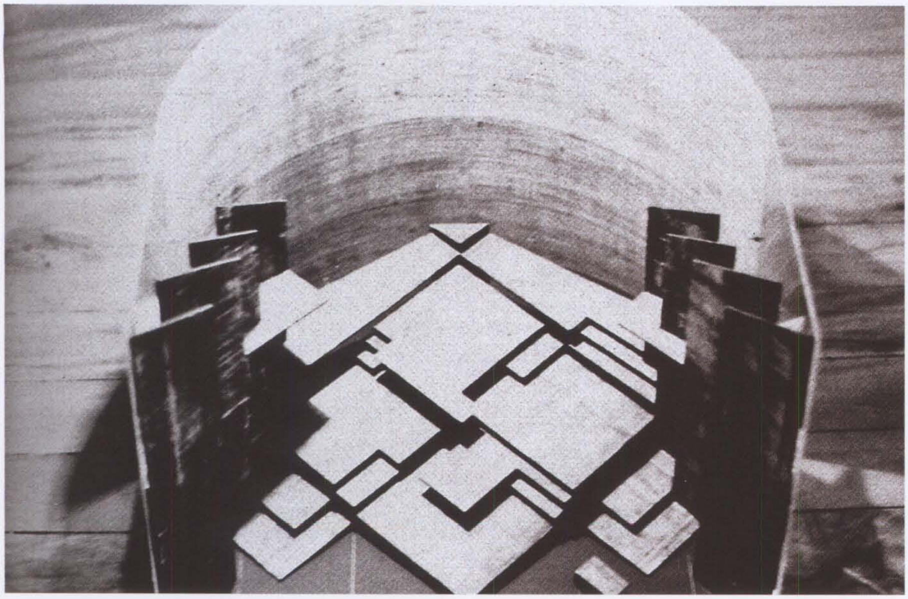
Flávio foi, como afirma Renina Katz, "um homem de seu tempo, um humanista da modernidade contemporânea",[6] que viveu intensamente e contribuiu, com sua arte e personalidade, para a cultura de uma época muito fértil, principalmente para o teatro. Esculpia espaços com absoluta consciência de que a cenografia, a partir da sua geração, deixava de ser decorativa para se tornar uma expressão plástica no sentido da peça, das ideias do diretor. Estava muito próximo de passar a se expressar como encenador de espetáculos em *Absurdos*, que concebeu com Suzana Yamauchi, mas morreu prematuramente antes disso, no dia 7 de setembro de 1985, na cidade de São Paulo.



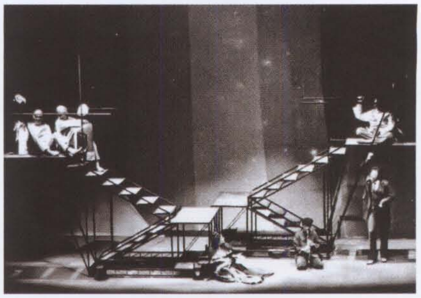
Desenhos de projeto cenográfico por Flávio Império para o espetáculo *Um bonde chamado desejo*, de Tennessee Williams, direção de Augusto Boal, Teatro Oficina, São Paulo, 1962.

---

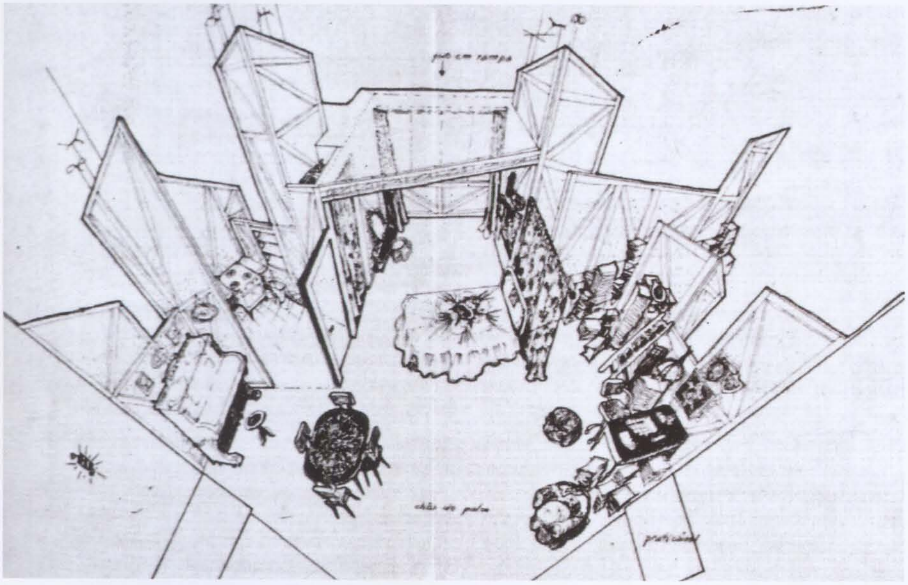
[6] KATZ, Renina. Catálogo *Flávio Império em cena* (Exposição realizada no Sesc Pompeia em 1997), São Paulo, p. 15.



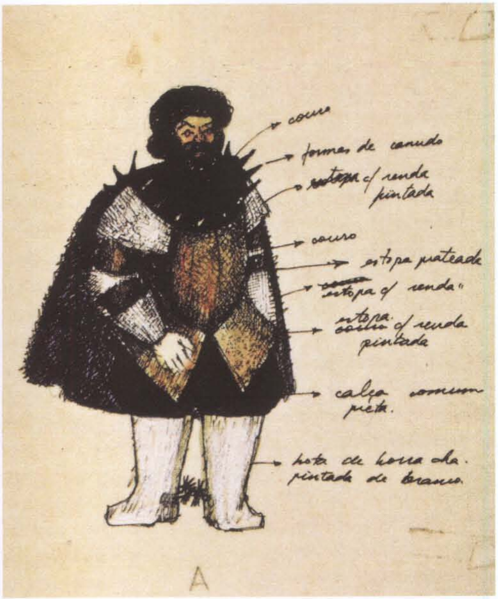
Espetáculo *Depois da queda*, de Arthur Miller, direção de Flávio Rangel, Teatro Maria Della Costa, São Paulo, 1964. Foto de Benedito Lima de Toledo.



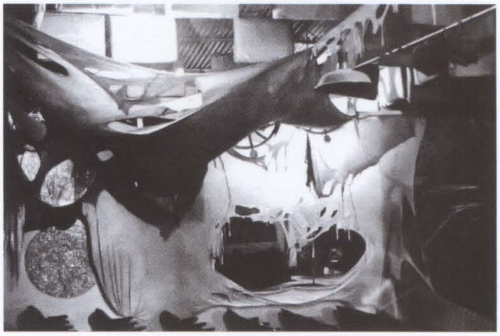
Cenografia de Flávio Império para o espetáculo *Chiquinha Gonzaga, Ó Abre Alas*, de Maria Adelaide Amaral, direção de Osmar Rodrigues Cruz, Teatro Popular do Sesi, São Paulo, 1983.



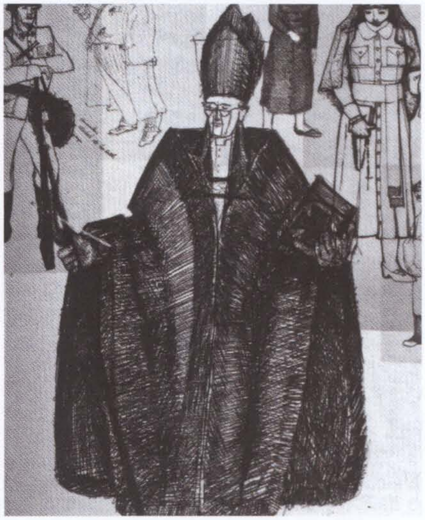
Desenho do projeto cenográfico para *Réveillon*, de Flávio Márcio, direção de Paulo José, Teatro Sesc Anchieta, São Paulo, 1975.


couro
formas de canudo
estopa c/ renda pintada
couro
estopa prateada
~~couro~~ estopa c/ renda"
estopa ~~couro~~ c/ renda pintada
calça comum preta.
bota de borracha. pintada de branco.
A

Desenho de figurino para o espetáculo *Andorra*, de Max Frisch, direção de José Celso Martinez Corrêa, Teatro Oficina, São Paulo, 1964.



Espetáculo *Pano de boca*, autoria e direção de Fauzi Arap, Teatro 13 de Maio, São Paulo, 1976. Foto de Djalma Limongi Batista.



Desenho de figurino para o espetáculo *O melhor juiz, o rei*, de Lope de Vega, direção de Augusto Boal, Teatro de Arena, São Paulo, 1963.

Diretor, cenógrafo e figurinista, Gabriel Villela teve como escola de formação o circo, mais precisamente o circo-teatro. Apelando para o imaginário brasileiro, introduz em sua obra reminiscências da infância em Minas Gerais, com referências ao barroco e aos poemas dos inconfidentes.

Da chácara do avô, em cujas proximidades se instalavam os circos mambembes, provêm ainda as influências da relação com os negros descendentes de escravos.

São também dessa época os cenários imaginários que inventava em suas brincadeiras, principalmente depois de ter sofrido um grave acidente:

GABRIEL VILLELA

Antonio Gabriel Santana Villela • Carmo do Rio Claro, MG, 1958

> Eu morava na fazenda e sofri um acidente com um ano e oito meses, quando queimei as duas pernas, ficando dois anos sem andar. Quando comecei a andar de novo estava com quase cinco anos. Eu tinha a necessidade, e me dava uma sensação muito gostosa, de pegar um cavalo e de criar coisas ideais no meio do pasto, no barranco, cavernas, onde pudesse estar sozinho com a [...] fantasia infantil. Eu percebo que hoje o que eu faço é mais ou menos, ao conceber um cenário, tentar reproduzir essa sensação confortável e repassá-la não para mim, mas para os atores que vão fazer o espetáculo.[1]

Cena de *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, adaptado por Cacá Brandão, Grupo Galpão de Belo Horizonte, direção, cenografia e figurinos de Gabriel Villela, 1993. Foto de Guto Muniz.

---

[1] Jornal *Espaço Cenográfico News*, n. 19, dezembro de 2002, São Paulo, SP. p. 16.

Espetáculo *A rua da amargura*, de Eduardo Garrido, adaptação de Arildo de Barros, direção e cenografia de Gabriel Villela, Grupo Galpão de Belo Horizonte, 1995. Foto de Guto Muniz.

Formou-se como diretor teatral pela ECA-USP e em 1989 estreou com *Você vai ver o que você vai ver*, baseado no livro *Exercícios de estilo*, de Raymond Queneau, assumindo direção, cenografia e figurino. O espetáculo, primeira produção do grupo Circo Grafitti, recebeu dezessete prêmios. A peça acontecia dentro de um ônibus e previa um espaço de encenação inspirado no picadeiro do circo.

No mesmo ano Gabriel Villela trabalhou com o grupo O Boi Voador, dirigindo *O concílio do amor*, de Oscar Panizza, peça montada nos porões do Centro Cultural São Paulo. Foi a partir dessa peça que Villela passou a concentrar-se mais na direção e no figurino.

Como figurinista, faz questão da participação dos atores no trabalho de concepção dos trajes de cena. Para ele, "o figurino representa aquilo que o ator, o diretor e o autor pensam dele".

Ainda em 1989 dirigiu e criou os cenários do espetáculo *Relações perigosas*, com Ruth Escobar, adaptação teatral de Heiner Müller para a obra de Chordelos de Laclos. No ano seguinte assinou a direção, a cenografia e o figurino de *Vem buscar-me que ainda sou teu*, de Carlos Alberto Sofredini, baseado na canção *O ébrio*, de Vicente Celestino. O espetáculo lhe valeu os prêmios Apetesp de Melhor Cenografia e Molière e Shell de Melhor Direção. Naquele ano dirigiu também *A vida é sonho*, de Calderón de la Barca – que teve Regina Duarte no papel do príncipe Sigismundo, além de criar o figurino e a cenografia, na qual reproduzia o trânsito de uma cidade.

Com o grupo Galpão, de Minas Gerais, iniciou em 1992 uma relação profícua, encenando *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, transposto para o contexto da cultura brasileira. O espetáculo percorreu o Brasil e a Europa, ganhando diversos prêmios, como o Prêmio Shell e o prêmio especial do júri do Festival de Teatro de Curitiba. O elemento principal da cenografia era uma perua Veraneio 1974, que servia de palco, cenário e coxia – e ainda transportava o grupo e seus equipamentos de uma cidade para outra. Nas montagens feitas fora do Brasil, a Veraneio era substituída por carros locais.

Em 1993, Gabriel Villela dirigiu e criou a cenografia e o figurino de *A guerra santa*. Versão brasileira de *A divina comédia*, de Dante Alighieri, foi criada por Luís Alberto de Abreu e contou com Beatriz Segall no elenco. No ano seguinte assinou a cenografia e o figurino de *A falecida*, de Nelson Rodrigues, com Maria Padilha, também sob sua direção.

Nova parceria com o grupo Galpão resultou, também em 1994, no espetáculo *A rua da amargura – 14 passos lacrimosos sobre a vida de Jesus*. Com recursos do circo-teatro, o texto de Eduardo Garrido incorpora tradições do interior do Brasil e utiliza o humor, a poesia e o drama para falar sobre os ritos da Semana Santa. Foi representado no Brasil e no exterior e ganhou diversos prêmios, como Sharp, Molière, Shell e Mambembe.

Em *A Torre de Babel*, de Fernando Arrabal, levado aos palcos em 1995, Villela dirigiu a atriz Marieta Severo, assinando também a cenografia e o figurino.

Em 1996 foram quatro espetáculos de peso, sempre como diretor, cenógrafo e figurinista: *Mary Stuart*, de Schiller, com Renata Sorrah e Xuxa Lopes no elenco; *O mambembe*, de Artur Azevedo, produzido pelo Teatro Popular do Sesi, em São Paulo; *Ventania*, de Alcides Nogueira, que estreou no Rio de Janeiro e homenageia o dramaturgo José Vicente; e *O sonho*, de August Strindberg, com o elenco do Teatro Castro Alves, de Salvador.

No ano seguinte, com atores do núcleo Glória, no Rio de Janeiro, dirigiu *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto; *A vida é sonho*, de Calderón de la Barca; e *A aurora da minha vida*, de Naum Alves de Souza, para os quais também criou o figurino.

Uma longa parceria com a obra de Chico Buarque de Hollanda teve início em 2000, com a direção e o figurino de *Ópera do malandro*. Seguiram-se os musicais *Os saltimbancos*, com o elenco do TBC, em São Paulo (2001); *Gota d'água*, também com atores do TBC (2001); e novamente *Os saltimbancos,* com o elenco do Teatro do Campo Alegre na cidade do Porto, em Portugal (2003 e 2009), em nova versão que mescla as culturas brasileira e portuguesa.

Fizemos diversos trabalhos juntos: Villela na direção e no figurino e eu na cenografia. Destaca-se, em 2002, *A ponte e a água da piscina*, de Alcides Nogueira, no qual o cenário sugere um espaço bombardeado, cercado por muros com cacos de vidro.

Em seus trabalhos, Gabriel Villela "dessacraliza" os materiais, reapropriando-se deles:

> Isso é uma necessidade minha. Eu acho que não escolho o material, o material é que me escolhe. [...] Um dos cânones mais belos da cultura popular é o fato de que você pega algo que não tem valor material

Gota d'água, de Chico Buarque e Paulo Pontes, direção e figurinos de Gabriel Villela, Tom Brasil e TBC, São Paulo, 2001. Foto de João Caldas.

> e aplica nele um valor. O sujeito da rua chamado louco acha uma tampinha, coloca no peito e aquilo vira uma insígnia. É claro que você vê que é uma tampinha de refrigerante, mas ela se transforma e passa a ter outro significado.[2]

No infantil *O soldadinho e a bailarina* (2010), inspirado no conto de Andersen, por exemplo, Villela deu outros significados ao plástico-bolha, também utilizado em seus espetáculos *Calígula*, de Camus, adaptado por Dib Carneiro Neto (2009), e *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues (2009), nos quais assino a cenografia e Villela, a direção e o figurino.

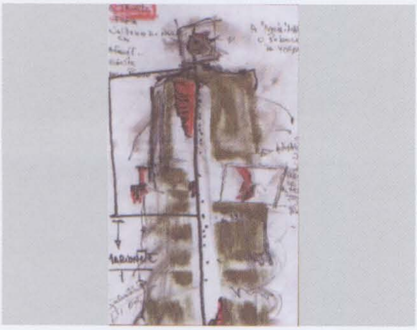
Suas referências de materiais remontam à fazenda do interior de Minas Gerais. A avó costumava lhe dar vários tipos de tecido para brincar, além de imbira, a palha da bananeira. "O curtume dessas palhas eu aprendi na roça, tanto quanto a fiação [...]. Aprendi também a entrar no mato e tirar os pigmentos do anis, do coqueiro, do pau-brasil, sem ferir a árvore. Eles tinham esse senso de preservação."[3]

Gabriel relembra também que, naquela região, a indumentária do animal e do homem sobre o cavalo é muito rica, e que esse trabalho é feito pelo jagunço, desde o manuseio das ferragens até o detalhamento das roupas. "Os ferros, a prata, os arreios, tudo isso fazia parte da nossa rotina, tanto quanto manusear um tacho de cobre. E isso tudo tem cor, tem textura. Então, acho que já nasci rodeado de uma configuração, a minha sensibilidade foi desviada para tudo isso. Soma-se a isso a grande liberdade que a gente tem no interior de fantasiar as coisas."[4]

Gabriel Villela participou de diversos festivais internacionais, entre eles os de Montreal, Caracas e Paris, a Mostra Internacional de Dresden, o Festival Shakespeariano de Manchester, na Inglaterra, e a Semana de Apresentação de *Romeu e Julieta*, no Globe Theatre de Londres.

Foi o representante do Brasil na seção de figurinos da Quadrienal de Praga de 2003. Um de seus trabalhos mais recentes foi a montagem de *Leonce e Lena* em um dos andares então em reforma do Sesc Paulista, um espaço muito pouco convencional.

Os saltimbancos, de Luiz Enriquez e Sérgio Bardotti, adaptação e música de Chico Buarque, direção e figurinos de , TCB, São Paulo, 2001. Foto de J.C. Serroni.



Croqui de figurino para atriz Walderez de Barros, espetáculo *Fausto Zero*, de Goethe, direção de Gabriel Villela, Sala São Luiz, São Paulo, 2004. Desenho de Gabriel Villela.

---

[2] Jornal *Espaço Cenográfico News*, n. 19, dezembro de 2002, São Paulo, SP, p. 17.

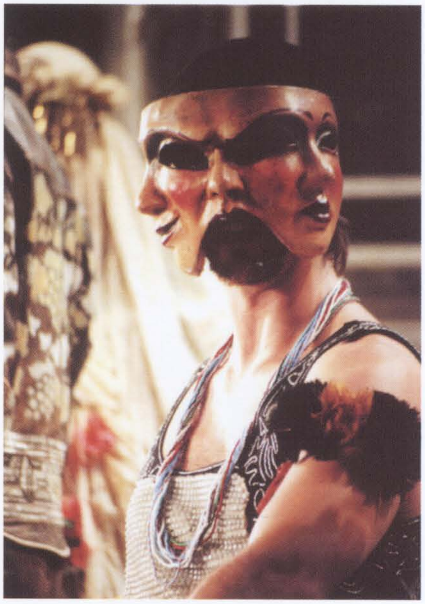
[3] Idem, p. 16.

[4] Idem, p. 17.

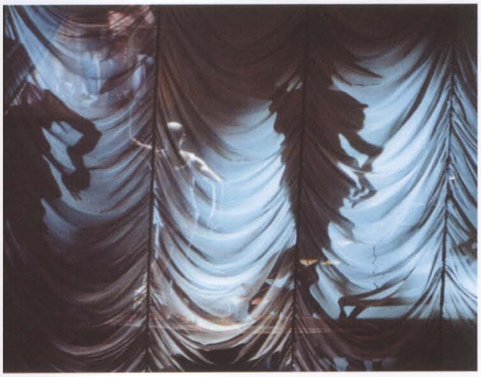
Em 2011-2012, montou em Natal, no Rio Grande do Norte, o espetáculo *Sua Incelença Ricardo III*, com o grupo Os Clowns de Shakespeare. A história da Inglaterra elisabetana é contada no picadeiro do circo, com palhaços mambembes e carroças ciganas ao som de excelências ("incelenças"), gênero musical típico do Nordeste, mesclado ao *rock* inglês clássico, além da *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso.

Integrou, ainda em 2011, o grupo de artistas brasileiros que representam o Brasil na Quadrienal de Praga, que recebeu pela segunda vez naquela mostra o grande prêmio Golden Triga.

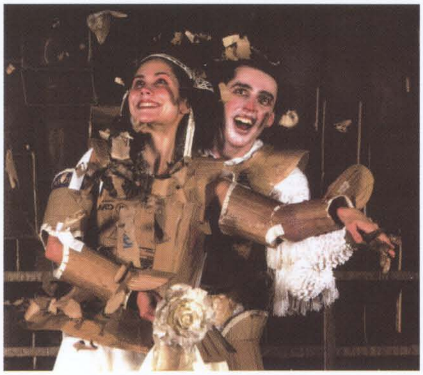
Já no início de 2012 trabalha em duas novas montagens: uma, sua versão para *Macbeth*, de Shakespeare, e também a remontagem de *Romeu e Julieta*, do mesmo autor, junto ao grupo Galpão, que foi apresentada mais uma vez em Londres, durante as Olimpíadas.



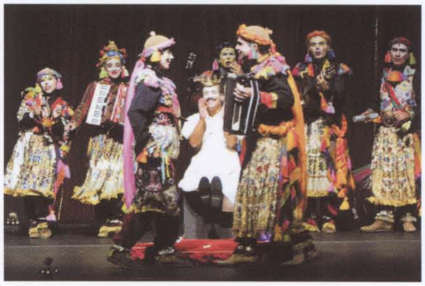
Gota d'água, de Chico Buarque e Paulo Pontes, direção e figurinos de Gabriel Villela, Tom Brasil e TBC, São Paulo, 2001. Foto de João Caldas.



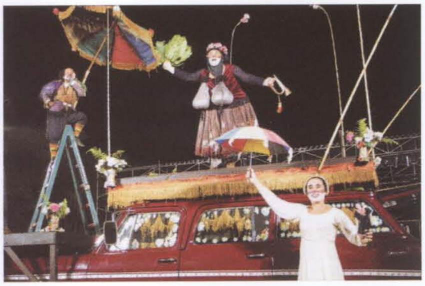
Ópera do malandro, de Chico Buarque, direção e figurinos de Gabriel Villela, TBC, Teatro Brasileiro de Comédia, São Paulo, 2000. Foto de João Caldas.



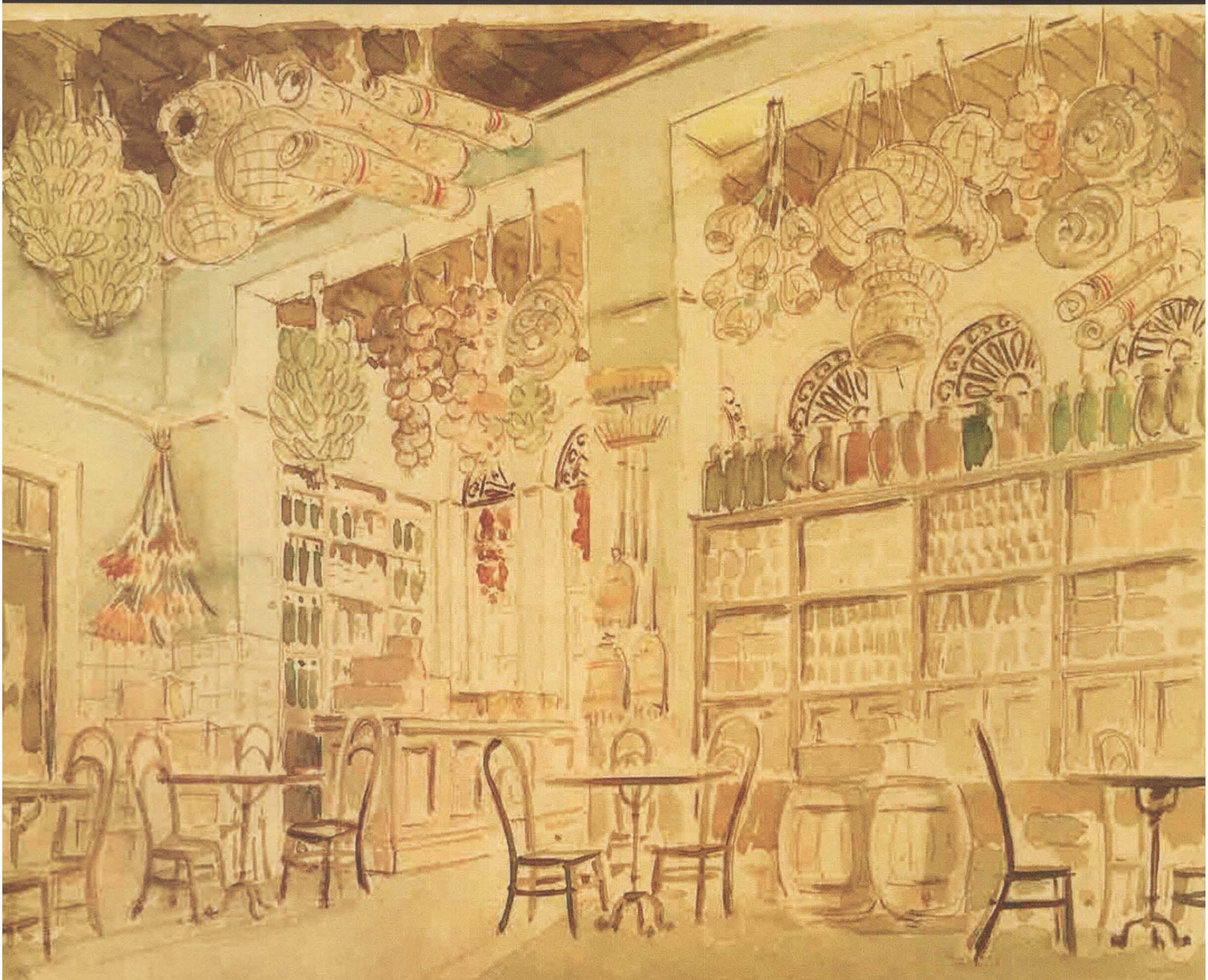
Leonce e Lena, de Georg Büchner, direção e figurinos de Gabriel Villela, Sesc Paulista, São Paulo, 2006. Foto de João Caldas.



A rua da amargura, de Eduardo Garrido, adaptação de Arildo de Barros, direção e cenografia de Gabriel Villela, Grupo Galpão de Belo Horizonte, 1995. Foto de Guto Muniz.



Romeu e Julieta, de Shakespeare, adaptado por Cacá Brandão, Grupo Galpão de Belo Horizonte, direção, cenografia e figurinos de Gabriel Villela, 1993. Único espetáculo brasileiro a se apresentar no Globe Theater em Londres. Foto de Guto Muniz.



Gianni Ratto cresceu em Gênova, na Itália, onde estudou arquitetura e cinema. Iniciou-se em cenografia em 1932, quando ainda principiante, ganhou um concurso de cenografia naquela cidade. A partir daí, sua trajetória no teatro ganhou impulso. Destacou-se por sua dedicação à cenografia e à iluminação, áreas nas quais se consagrou não só na Itália, mas em toda a Europa. A Segunda Guerra Mundial interrompeu seus estudos, mas isso não impediu que ele se tornasse, anos depois, um dos mais conceituados cenógrafos internacionais.

Ao lado do diretor italiano Giorgio Strehler fundou o Piccolo Teatro de Milão, no qual trabalhou como vice-diretor artístico. Na mesma cidade atuou como cenógrafo no famoso Teatro Alla Scalla de Milão, tendo trabalhado com grandes personalidades como Stravinski e Maria Callas.

GIANNI RATTO

Milão, Itália, 1916 – São Paulo, SP, 2005

Em 1954 trocou a Itália pelo Brasil, a convite da atriz brasileira Maria Della Costa. Em seu livro de memórias lançado em 1996, *A mochila do mascate*, conta que, com a mudança, fugia de um casamento malfadado e do ritmo de trabalho frenético.

O Brasil ele pouco conhecia, a não ser pelo documentário *Inferno verde*, filmado por um cineasta alemão na Amazônia, pela leitura de um romance de Machado de Assis e por consultas a uma gramática ítalo-brasileira. Apesar dessas poucas informações, imbuiu-se do objetivo de integrar-se profundamente ao teatro brasileiro e se tornou um de seus mais destacados profissionais.

Desenho para a cenografia de *O mambembe*, de Arthur Azevedo, direção e cenografia de Gianni Ratto, Teatro Municipal, Rio de Janeiro, 1959.

Cenografia e direção para *O canto da cotovia,* de Jean Anouilh. Teatro Maria Della Costa, São Paulo, 1958. Foto do Arquivo do Instituto Gianni Ratto.

Iniciando a carreira no Brasil, assumiu a direção e os cenários de *O canto da cotovia*, de Jean Anouilh, que conta a história de Joana D'Arc. A peça inaugurou o Teatro Maria Della Costa e foi sucesso de crítica e público, além de ganhar os prêmios Saci de Melhor Espetáculo, Direção, Cenografia e Melhor Atriz – para Maria Della Costa, que interpretou Joana. O trabalho foi o início da consagração de Gianni Ratto no Brasil, não apenas como cenógrafo e iluminador, mas também como diretor teatral.

A associação de Ratto com a dramaturgia brasileira foi tão consciente e consequente que se pode afirmar que, se Ziembinski instituiu a modernidade quando estreou *Vestido de noiva*, em 1943, Ratto fez o mesmo quando, em 1955, dirigiu e cenografou *A moratória*, de Jorge Andrade, com Sérgio Britto e Fernanda Montenegro no elenco.

Além de diretor e cenógrafo, lecionou por um ano na Escola de Teatro da Universidade da Bahia. Para ele, o trabalho no teatro implicava um desvendamento: "Pegar um texto e revirá-lo pelo avesso até descobrir as intenções mais secretas ou as intuições não percebidas pelo autor".[1]

Gianni Ratto envolveu-se intensamente no cenário teatral brasileiro. No TBC, dirigiu e cenografou, em 1956, *Eurídice*, de Jean Anouilh, e *Nossa vida com papai*, de Howard Cindsay e Russel Crouse. Três anos mais tarde, em 1959, uniu-se a Fernando Torres, Fernanda Montenegro, Ítalo Rossi e Sérgio Britto para fundar o Teatro dos Sete. O grupo produziu onze montagens, nove delas com direção e cenografia de Ratto. Estreou com *O mambembe*, de Arthur de Azevedo, que obteve grande êxito, e encerrou as atividades em 1965, após a temporada de *Antes tarde... do que nunca*, de Summer Arthur Long.

O grupo também montou *A profissão da senhora Warren*, de Bernard Shaw (1959); *O Cristo proclamado*, de Francisco Pereira da Silva (1960); *Com a pulga atrás da orelha*, de Georges Feydeau (1960); *Festival de comédia*, composto de três peças curtas (*O velho ciumento*, de Miguel de Cervantes; *O médico volante*, de Molière; e *Os ciúmes de um pedestre ou O terrível capitão do mato*, de Martins Pena, em 1961); *Apague meu spotlight*, de Jocy de Oliveira (1961); *O beijo no asfalto,* de Nelson Rodrigues, dirigido por Fernando Torres (1961); O *homem, a besta e a virtude,* de Luigi Pirandello (1962); *Mary, Mary,* de Jean Kerr, dirigido por Adolfo Celi (1963); e *Mirandolina*, de Carlo Goldoni (1964).

TEATRO DI MILANO · TEATRO D'EUROPA

Cenografia para o espetáculo *Assassinio nella cattedrale*, de Thomas Elliot, direção de Giorgio Strehler, no Piccolo Teatro de Milão, Itália, 1947-1948. Foto do Arquivo do Instituto Gianni Ratto.

---

[1] Jornal *Espaço Cenográfico News*, n. 13, abril de 2000, São Paulo, SP, p. 8.

Com o grupo Opinião fez *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, de Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar, em 1966.

Audacioso, Gianni Ratto foi ainda responsável pela breve existência de um centro cultural batizado de Teatro Novo, na década de 1970, na cidade do Rio de Janeiro. O projeto incluía apresentações artísticas, cursos de artes, seminários e *workshops*. Patrocinado pelo industrial Paulo Ferraz, do Estaleiro Mauá, o centro de atividades obteve muito sucesso, mas foi bruscamente fechado pelos órgãos de censura da ditadura militar.

Na televisão, Gianni Ratto fez em 1984 o papel do avô italiano na minissérie *Anarquistas, graças a Deus*, baseada no livro homônimo de Zélia Gattai, exibida pela Rede Globo. Em 1995 atuou também no filme *Sábado*, de Ugo Giorgetti, no qual interpretou o cadáver de um nazista encontrado no elevador de um edifício abandonado no centro de São Paulo.

Aos 80 anos, Gianni Ratto lançou a biografia *A mochila do mascate: fragmentos do diário de bordo de um anônimo do século* XX:

> [...] Guardo muitas coisas na minha mochila: algumas flores secas, tocos de lápis coloridos, uma passagem de bonde de Estocolmo, a rebentação de uma onda nas pedras, um cachorro faminto, uma foto roída e desbotada, fragmentos de poesias, um prego, o corredor de um velho prédio, um beijo roubado, uns fios de cabelo, um pincel seco, um pedaço de cenário, uma bofetada, um tiro de espingarda, a morte de um amigo, um sorriso, algumas lágrimas e muito mais...[2]

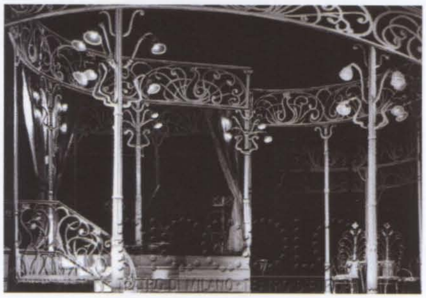
O livro se tornou filme, com direção de Gabriela Greeb, que também divide o argumento e o roteiro com Antonia Ratto, filha do cenógrafo. Gianni Ratto assistiu ao pré-lançamento na mostra de cinema de São Paulo, em outubro de 2005, poucos meses antes de morrer.

Publicou também *Antitratado de cenografia*, *Crônicas improváveis*, *Noturnos* e *Hipocritando*.

Dirigiu mais de oitenta espetáculos, fez noventa projetos de iluminação para espetáculos e mais de 140 cenografias, entre textos dramáticos, líricos e balés, além de quarenta figurinos.

TEATRO DI MILANO · TEATRO D'EUROPA

Cenografia para o espetáculo *Il gabbiano*, de Anton Tchekhov, direção de Giorgio Strehler, no Piccolo Teatro de Milão, Itália, 1948-1949. Foto do Arquivo do Instituto Gianni Ratto.

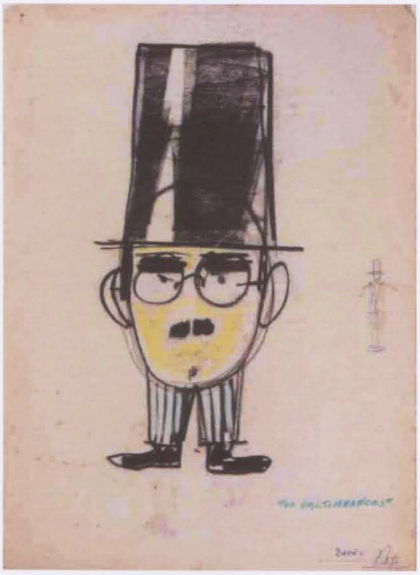


Cenografia para o espetáculo *La selvaggia*, de Jean Anouilh, direção de Guido Salvini, no Piccolo Teatro de Milão, Itália, 1947-1948. Foto do Arquivo do Instituto Gianni Ratto.

---

[2] RATTO, Gianni, *A mochila do mascate: fragmentos do diário de bordo de um anônimo do século* XX, São Paulo: Hucitec, 1996, p. 17.

Desenhos de figurinos para *Os saltimbancos*, de Chico Buarque, no Canecão, Rio de Janeiro, 1977.

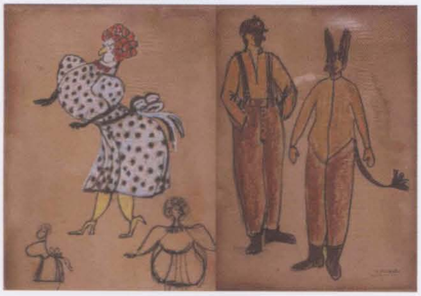


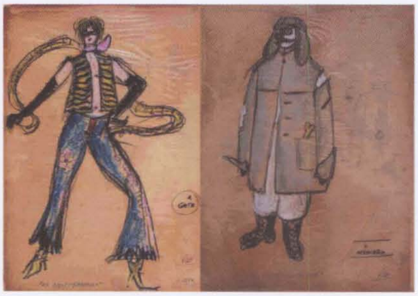
Sobre a "receita" para uma carreira como a sua, que conciliou extensa produção e qualidade reconhecida, costumava dizer que assimilava e digeria vários métodos de trabalho. Para ele, a cenografia não é algo decorativo, e sim um personagem que se expressa plasticamente.

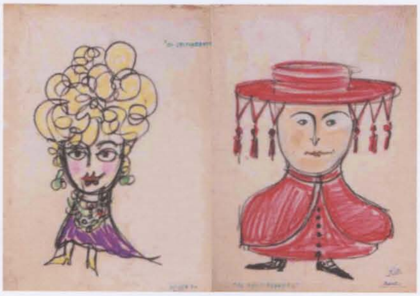
Recebeu diversos prêmios, entre eles o Prêmio Shell em 2003.

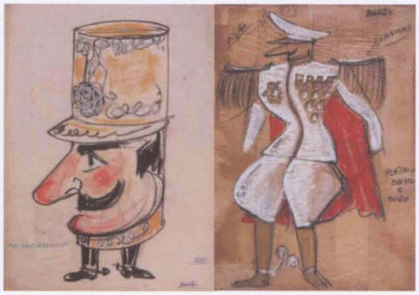
Buscava, com o teatro, um espetáculo modificador, que permitisse a transformação interna do espectador e do ator. Considerava o estudo do texto, do gesto, da voz e do espaço ferramentas indispensáveis para o crescimento e o aprimoramento do teatro.

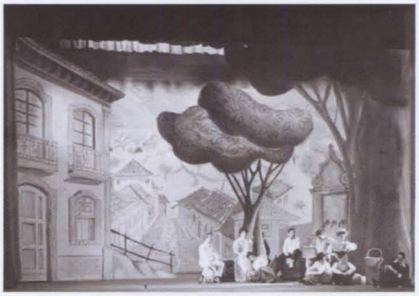
> O espaço cênico não tem limites: ele multiplica-se pela dimensão do texto e de suas personagens. Ele não pode ser medido por metros quadrados ou cúbicos; ele existe – infinito – onde uma palavra de poesia ressoa.[3]







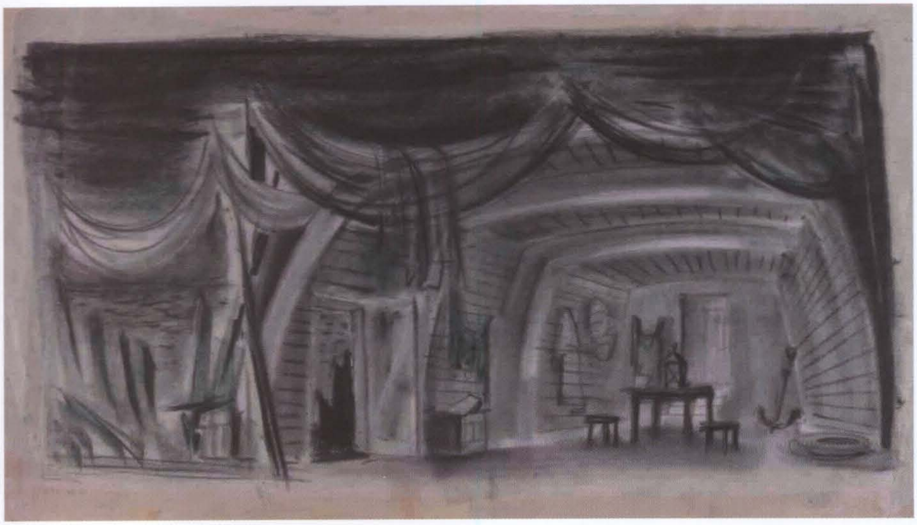




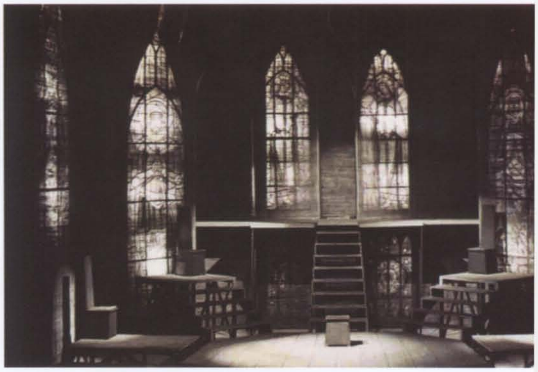
Cenografia para *O mambembe*, de Arthur Azevedo, direção e cenografia de Gianni Ratto, Teatro Municipal, Rio de Janeiro, 1959. Foto do Arquivo do Instituto Gianni Ratto.

---

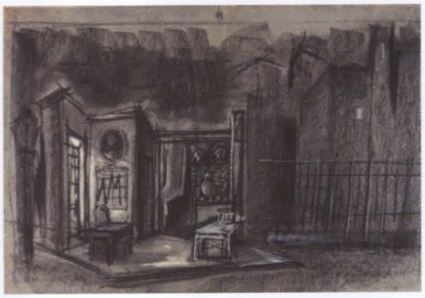
[3] Jornal *Espaço Cenográfico News*, n. 28, julho de 2006, São Paulo, SP, p. 14.



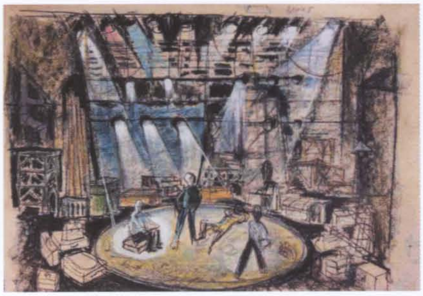
Desenho para a cenografia da ópera *Tosca*, de Puccini, direção e cenografia de Gianni Ratto, Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 1967.



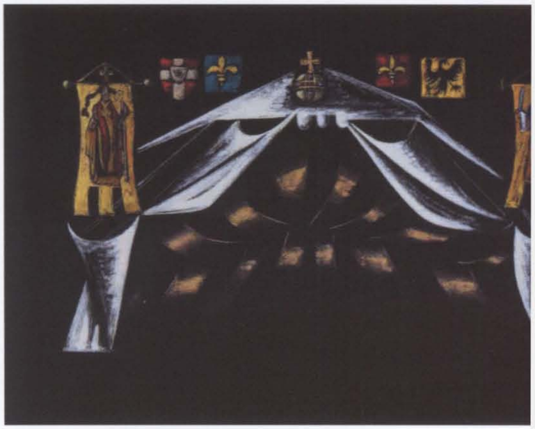
Cenografia e direção para *O canto da cotovia*, de Jean Anouilh. Teatro Maria Della Costa, São Paulo, 1958. Foto do Arquivo do Instituto Gianni Ratto.



Desenho de cenografia para *Wozzeck*, de Alban Berg, direção de Fernando Peixoto, Rio de Janeiro, 1982.



Desenho de cenografia para *Murro em ponta de faca*, de Augusto Boal, direção de Paulo José, Teatro de Arte Israelita Brasileira, São Paulo, 1978.



Desenho de cenografia para o musical *Pippin*, de Roger O. Hirson e Stephen Schwartz, direção de Flávio Rangel, Teatro Adolpho Bloch, Rio de Janeiro, 1974.

Cenógrafo, arquiteto, *designer*, artista gráfico, diretor de videoclipes e diretor de arte, Gringo Cardia criou uma nova linguagem na cenografia de teatro, dança e *show*, tornando-se um dos expoentes do cenário artístico brasileiro a partir da década de 1990.

Atualizado com as novas possibilidades da tecnologia aplicadas à cenografia, foi dos primeiros a substituir os telões pintados por imagens impressas. Trabalha também com a linguagem dos vídeos, que muitas vezes ele próprio dirige.

Formou-se em arquitetura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Entre a Escola de Belas Artes e a arquitetura, escolheu a segunda por achar que não sobreviveria financeiramente como artista. "Minha família é humilde, e isso me deixou inseguro. Mas acabei a arquitetura e voltei para a parte artística. Gostei de ter feito arquitetura porque me deu base para ser cenógrafo. Mostra as possibilidades para a realização dos projetos. Acho que todos os cenógrafos deveriam fazer arquitetura."[1]

GRINGO CARDIA

Waldimir Cardia Júnior • Uruguaiana, RS, 1957

Na época da universidade estreitou o contato com o teatro, criando a programação visual para várias peças na década de 1970, no Rio de Janeiro. Um de seus primeiros trabalhos em teatro é *Caidaça na fossa*, de 1989, com roteiro e direção de Stella Miranda e Flávio Marinho. Cenografou em 1990 *Solidão,*

Sala da exposição *Natureza e transformação*, 2010. Foto do Arquivo Gringo Cardia.

---

[1] Jornal *Espaço Cenográfico News*, n. 20, junho de 2004, São Paulo, SP, p 6.

Espetáculo *As três irmãs,* de Anton Tchekhov, direção de Bia Lessa, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 1998. Foto do Arquivo Gringo Cardia.

Memorial Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011. Foto do Arquivo Gringo Cardia.

Espetáculo *Pérola,* autoria e direção de Mauro Rasi, Teatro Leblon, Rio de Janeiro, 1995. Foto do Arquivo Gringo Cardia.

a comédia, de Vicente Pereira, com direção de Marcus Alvisi, e *Fica comigo esta noite*, de Flávio de Souza, com Luís Fernando Guimarães e Débora Bloch, pelo qual recebeu o Prêmio Shell. Para esse espetáculo, Gringo criou uma cenografia que incluía a plateia: espalhou pelo chão roupas revestidas de resina, nas quais o público pisava ao entrar; peças de mobiliário pendiam do teto.

Em 1992 levou ao palco a ilusão de uma gigantesca onda, nos cenários de *Colombo*, de Michael de Guelderode, com direção de Marcus Alvisi. Dois anos depois cenografou *A ira de Aquiles*, uma adaptação da *Ilíada* feita por Hamilton Vaz Pereira, que também dirigiu o espetáculo; *Navalha na carne*, de Plínio Marcos, com direção de Marcus Alvisi; e *5 x comédia*, coletânea de esquetes dirigida por Hamilton Vaz Pereira. Ainda em 1994 ganhou o Prêmio Apetesp por seu trabalho cenográfico em *Louro, alto, solteiro, procura*, de Miguel Falabella e Maria Carmem Barbosa, dirigida por Jacqueline Laurence. Ganhou o Prêmio Sharp quando idealizou uma piscina cenográfica para o espetáculo *Pérola*, escrito e dirigido por Mauro Rasi.

Em 1997 cenografou *Desobediência civil – Manhã é quando estou acordada e há uma aurora em mim*, texto e direção de Denise Stoklos.

Realizou em 1998 cenários para *O submarino*, de Maria Carmem Barbosa e Miguel Falabella, dirigido por Mauro Mendonça Filho; *Cobaias de Satã*, de Filipe Miguez, encenação de Enrique Diaz; *Os ignorantes*, texto e direção de Pedro Cardoso; e *As três irmãs*, de Anton Tchekhov, direção de Bia Lessa – mais uma cenografia de grande impacto, que lhe valeu o Prêmio Shell.

Em 2000, no espetáculo *A tempestade*, de William Shakespeare, utilizou tecidos para simular ondas do mar. Nesse ano fez ainda *Mais perto*, de Patrick Marber, direção de Hector Babenco – para o qual desenhou a estrutura de uma casa, dispondo sobre ela diversos objetos (bancos e outros objetos cenográficos), que, desse modo, ganharam vida cênica.

No Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), do Rio de Janeiro, o cenógrafo mandou construir em 2001 uma arena com arquibancadas de madeira sobre as elegantes poltronas vermelhas do teatro para a encenação de *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, dirigido por José Celso Martinez Corrêa.

Gringo atuou também na dança. Dirigiu e cenografou espetáculos da Companhia de Dança Deborah Colker desde a sua criação, tendo participado ainda da criação de um espetáculo conjunto da Companhia com o *Cirque du Soleil*, no Canadá. Trabalhou com o grupo circense Intrépida Trupe durante dez anos.

Desenvolveu produções gráficas e cenográficas para músicos consagrados como Chico Buarque, Maria Bethânia, Rita Lee e Gilberto Gil, e ainda o Mercado Mundo Mix Music. Fez capas de CDs para Marisa Monte, Paralamas do Sucesso, Daniela Mercury e Carlinhos Brown, entre outros. Em videoclipes, alguns de seus mais conhecidos trabalhos são *Manguetowun*, de Chico Science; *Obrigado não*, de Rita Lee; *Samba poconé*, do grupo Skank; e *Nobre vagabundo*, de Daniela Mercury.

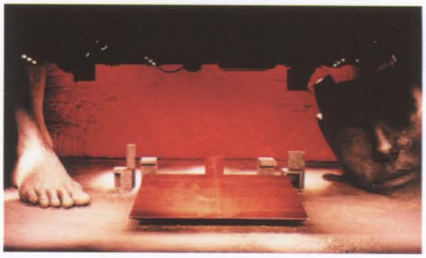
O contato com o universo musical iniciou-se no final da década de 1970, quando Gringo montou um estúdio gráfico com o fotógrafo e *designer* Luiz Stein. Entre outros trabalhos, a dupla cuidou da identidade visual da banda Blitz, comandada por Evandro Mesquita, elaborando capas de disco e projetos cenográficos.

Seu processo de criação se baseia em garimpagem de imagens e colagens. Um de seus maiores arquivos de imagem é a rua, na qual recolhe o que ele qualifica de "lixo pop", como "as revistas pornô e os quadrinhos de segunda categoria". Um exemplo é o cenário do espetáculo *O autofalante*, de Pedro Cardoso, composto de postes com um emaranhado de fios elétricos. "Eu vi isso na rua e resolvi colocar no palco. As pessoas caminhando pela rua passam diversas vezes debaixo desses postes, mas não enxergam, talvez não olhem para cima. Mas, quando eles aparecem no palco, são vistos de outra maneira, com outros olhos. Acho que uma das minhas funções como artista visual é esta: tirar daqui e botar ali."[2]

Em 1999 uniu-se a um grupo formado pela atriz Marisa Orth, a diretora Lúcia Coelho e o empresário Paulo Cezar Gama Filho para criar na cidade do Rio de Janeiro uma escola de cenografia voltada para jovens carentes, com oficinas de carpintaria, serralheria, escultura, pintura e adereços, qualificando-os para trabalhar nos bastidores de teatro, cinema e televisão, além das escolas de samba do Rio de Janeiro, que já emprega muitos ex-alunos.

> Gosto de transitar em vários meios: de poder fazer um clipe, uma capa de CD, um cenário ou dirigir a realização de uma foto. Dessa forma tudo se oxigena mais, traz sempre novas ideias.[3]

Espetáculo *Julieta de Freud*, de Claudia Jimenez e Fátima Valença, direção de Antônio Abujamra, Rio de Janeiro, 1997. Arquivo de Gringo Cardia. Foto de Luiz Amadeo Swaelen.

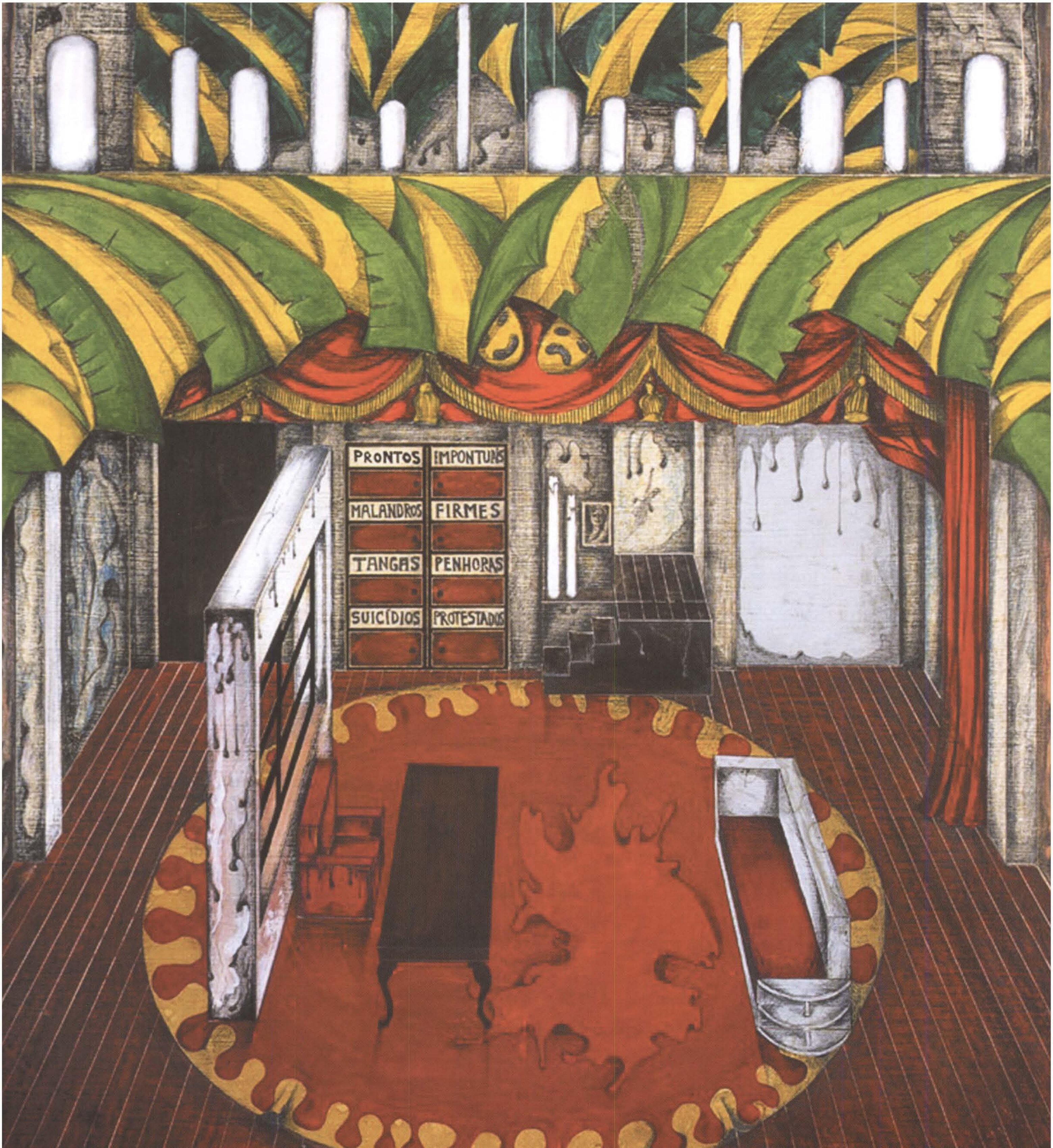


Espetáculo *Diário secreto de Adão e Eva*, de Mark Twain, direção de Antônio Abujamra, Teatro do Leblon, Rio de Janeiro, 2000. Foto do Arquivo Gringo Cardia.

Exposição cenográfica de Gringo Cardia no Palácio das Artes de Belo Horizonte. Foto do Arquivo Gringo Cardia.

---

[2] Jornal *Espaço Cenográfico News*, n. 20, julho de 2004, São Paulo, SP, p. 4 e 5.
[3] Jornal *Espaço Cenográfico News*, n. 13, julho de 2004, São Paulo, SP, p. 5.


PRONTOS
IMPONTUAIS
MALANDROS
FIRMES
TANGAS
PENHORAS
SUICÍDIOS
PROTESTADOS

Considerado um renovador no teatro brasileiro, Helio Eichbauer cenografou centenas de espetáculos e diversas exposições, tendo recebido muitos prêmios e uma exposição comemorativa no Centro Cultural dos Correios, no Rio de Janeiro, ao completar quarenta anos de carreira, em 2006.

Estudou em Praga, na República Tcheca, com o renomado cenógrafo Josef Svoboda, permanecendo na Europa de 1963 a 1966. Nesse período, estagiou no Berliner Ensemble e na Ópera de Berlim, na antiga Alemanha Oriental, na França e na Itália. Em seguida recebeu um convite para trabalhar em Cuba, onde ficou por um ano.

De volta ao Brasil, cenografou *O rei da vela,* de Oswald de Andrade, dirigida por José Celso Martinez Corrêa. Nesse trabalho retomou as referências culturais dos trópicos, que ficaram submersas durante a estada em Praga: "Praga me ensinou todo um rigor, todo um método, toda uma forma muito específica de ver o mundo, de trabalhar com as formas. A abstração cinética. Cuba, assim como o Brasil, me devolveu a cor. Eu era pintor figurativo e de policromia, e com Svoboda eu trabalhava o preto, o branco, o cinza e a luz".[1]

Sobre o processo de criação, Helio explica:

HELIO EICHBAUER

Rio de Janeiro, RJ, 1941

Espetáculo *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, direção de José Celso Martinez Corrêa, Teatro Oficina, São Paulo, 1967. Foto de Luiz Henrique da Silva e Sá.

---

[1] Revista *Chronos*. Publicação Cultural da UniRio (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro), ano 1, n. 1, Rio de Janeiro, RJ., p. 106.

> Meu processo de criação, antes do desenho, pressupõe a seleção dos livros que eu coloco sobre a prancheta, que é ocupada com objetos sólidos físicos, títulos e ideias... Assim, eu organizo a minha prancheta, a minha mesa de trabalho, com a literatura. Eu começo a estudar o autor, a história, todas as relações que existem entre a literatura, o texto e o autor. Depois é que eu começo a fazer os primeiros desenhos. É claro que tenho também o contato com o diretor, para se estabelecer em que tipo de espaço a gente vai trabalhar, em que tipo de teatro, seja de arena ou palco italiano, uma arquitetura ou ar livre... [...] Faço os desenhos técnicos, que é uma parte de que eu gosto muito, do desenho técnico na prancheta, enfim, os números... Eu volto à matemática, volto à geometria, à proporção. [...] Através da maquete já se estabelecem essas regras, esses conceitos (o estudo das relações do homem com o espaço, a proporção).[2]

As cenografias de Eichbauer são requintadas e, em lugar de mera descrição, trabalham a metáfora, a interpretação.

No caso de *O rei da vela*, a cenografia tornou-se ela própria um objeto de arte. Sob a forma de maquete, foi exposta no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1968 e posteriormente em outros lugares do mundo.

Pelo trabalho em *Verão*, de Roman Weingarten, dirigido por Martin Gonçalves, Eichbauer recebeu o Prêmio Molière de Cenário em 1967. Com esse mesmo diretor, o cenógrafo fez *Álbum de família*, de Nelson Rodrigues, em 1967, para o qual criou uma cenografia abstrata, composta de uma tela fracionada em movimento.

Em 1969 fez os cenários de *Antígona*, de Sófocles, com direção de João das Neves. Projetou um palco de areia que remetia à arqueologia, aos vestígios das civilizações antigas: "[...] a areia não é estável, ela se transforma o tempo todo, é o pé do ator, é a pegada [...]".[3]

Lecionou na Escola de Belas Artes da UFRJ, onde coordenou o curso de Cenografia, no Ateneo de Caracas e na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, na qual também promovia conferências-espetáculo e aulas-performance.

Espetáculo *Macbeth*, de Shakespeare, direção de Ulisses Cruz, Teatro Municipal de Campinas, São Paulo, e turnê pelo Brasil, 1993. Foto de Luiz Henrique da Silva e Sá.

---

[2] Idem.

[3] Idem, p. 120.

Em seu trabalho pedagógico, buscava uma visão integral do teatro, unindo a "escultura" (corpo do ator) à pintura e à música.

Na década de 1970, destacam-se dois trabalhos de Helio: *A viagem*, adaptação de *Os lusíadas* de Luís de Camões por Carlos Queiroz Telles, com direção de Celso Nunes, no Teatro Ruth Escobar, espetáculo itinerante em que o público percorria todos os espaços e as cenas eram realizadas nos quatro andares do teatro; e *Semana de Arte de 22*, também itinerante, com direção de Carlos Queiroz Telles.

Em 1981 Eichbauer realizou a cenografia para *O percevejo*, de Maiakovski, com direção de Luís Antônio Martinez Corrêa, no qual havia a projeção de um filme feito por Guel Arraes e Nei Costa Santos e música composta por Caetano Veloso. Em 1985 fez *Grande e pequeno*, de Botho Strauss, com direção de Celso Nunes e com a atriz e também produtora do espetáculo Renata Sorrah.

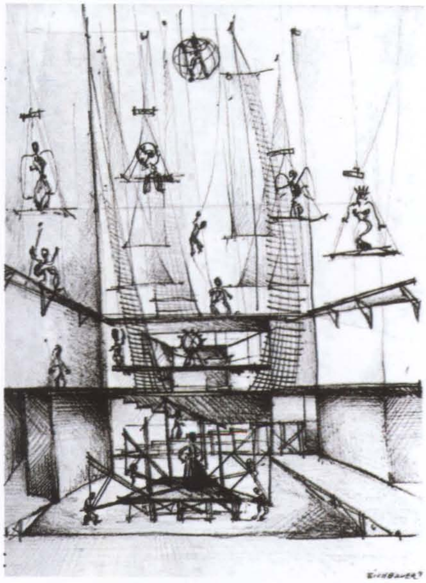
Eichbauer, também na década de 1980, fez cenografia para óperas, como *Orfeo*, de Gluck, espetáculo dirigido por Fernando Bicudo, em que criou um espaço delimitado por raio *laser*, e *Porgy and Bess*, de Gershwin, com a Ebony Opera de Nova York, sob direção de Feliccia Wheathers.

No final dessa década aproximou-se mais da música popular brasileira. Fez cenários para diversos *shows* de Caetano Veloso: *O estrangeiro*, no qual incluiu o telão de *O rei da vela*; *Circuladô*, com desenhos rupestres; *Livro*, com um móbile no centro do palco; e *Fina estampa*, com painel baseado na obra de Diego Rivera. Para o *show* de Milton Nascimento e Caetano Veloso, Eichbauer criou um cenário que conjugava a matemática, a geometria e a música.

Realizou trabalhos em parceria com os diretores Moacyr Góes e Ulysses Cruz, principalmente na década de 1990. Com o primeiro fez *Escola de bufões*, *Gigantes da montanha* e, já em 2004, *A flauta mágica*. Com o segundo trabalhou em *Macbeth, Péricles* e *Anjo negro*, de Nelson Rodrigues – no qual o cenário tinha um aquário com uma carpa viva.

Para Eichbauer, a criação do cenário envolve uma esfera mística:

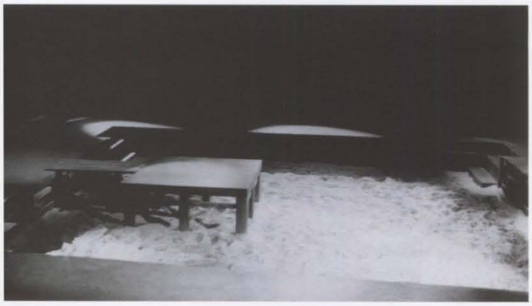
> O cenógrafo é uma espécie de mestre de obras [...] ele determina a área cênica. É preciso estudar, saber quais são as obras de origem ritualística, as obras míticas e místicas, mesmo as obras que tratam do cotidiano. Nós somos impregnados pelo profano e pelo sagrado, o teatro tem essa dualidade, ele é diversão, instrução, e ao mesmo tempo é um mito do passado.[4]



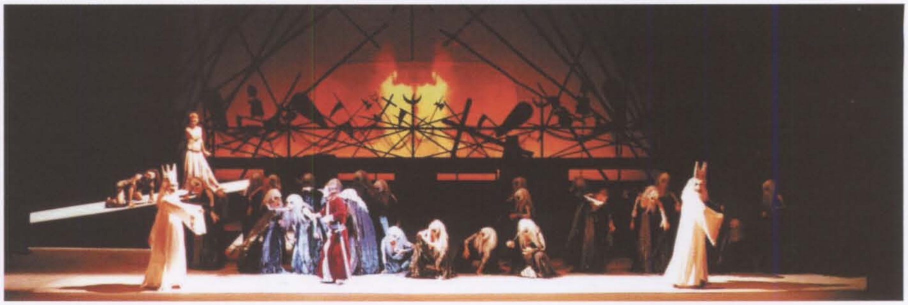
Desenho para a cenografia de *A viagem*, de Luís de Camões e adaptação de Carlos Queiroz Telles, direção de Celso Nunes, Teatro Ruth Escobar, São Paulo, 1972.

---

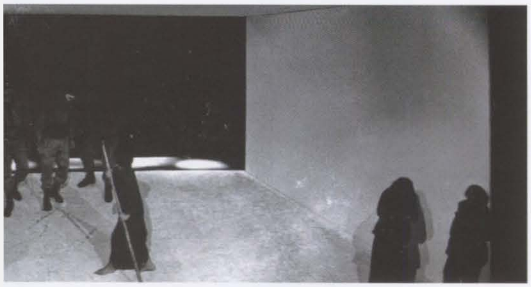
[4] Idem, p. 121.



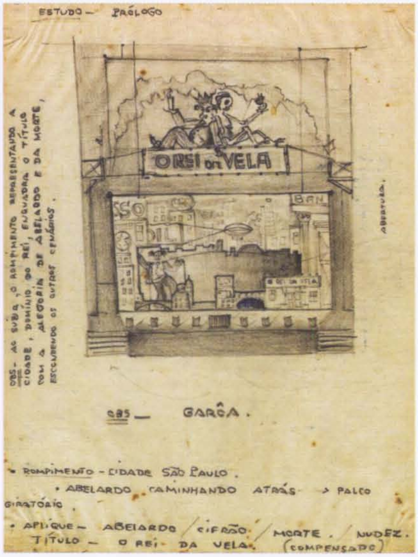
Espetáculo *Antígona*, de Sófocles, direção de João das Neves, Teatro Opinião, Rio de Janeiro, 1969. Foto de Helio Eichbauer.



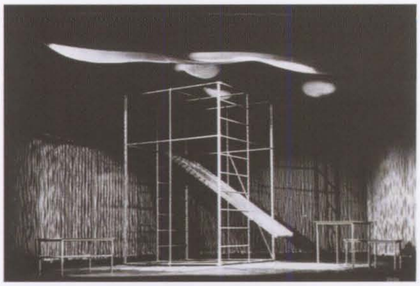
Espetáculo *Macbeth*, de Shakespeare, direção de Ulisses Cruz, Teatro Municipal de Campinas, São Paulo, e turnê pelo Brasil, 1993. Foto de Luiz Henrique da Silva e Sá.



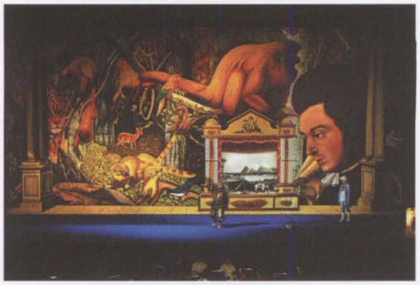
Espetáculo *As troianas*, de Eurípedes, direção de Eduardo Woitzik, Teatro Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 1992. Foto do Arquivo Helio Eichbauer.


ESTUDO – PRÓLOGO
O REI DA VELA
OBS – AO SUBIR, O ROMPIMENTO REPRESENTANDO A CIDADE, DOMÍNIO DO REI, ENQUADRA O TÍTULO COM A ALEGORIA DE ABELARDO E DA MORTE, ESCONDENDO OS OUTROS CENÁRIOS.
ABERTURA.
OBS – GARÇA.
• ROMPIMENTO – CIDADE SÃO PAULO.
• ABELARDO CAMINHANDO ATRÁS → PALCO GIRATÓRIO.
• APLIQUE – ABELARDO / CIFRÃO / MORTE. / NUDEZ.
TÍTULO – O REI DA VELA. (COMPENSADO)

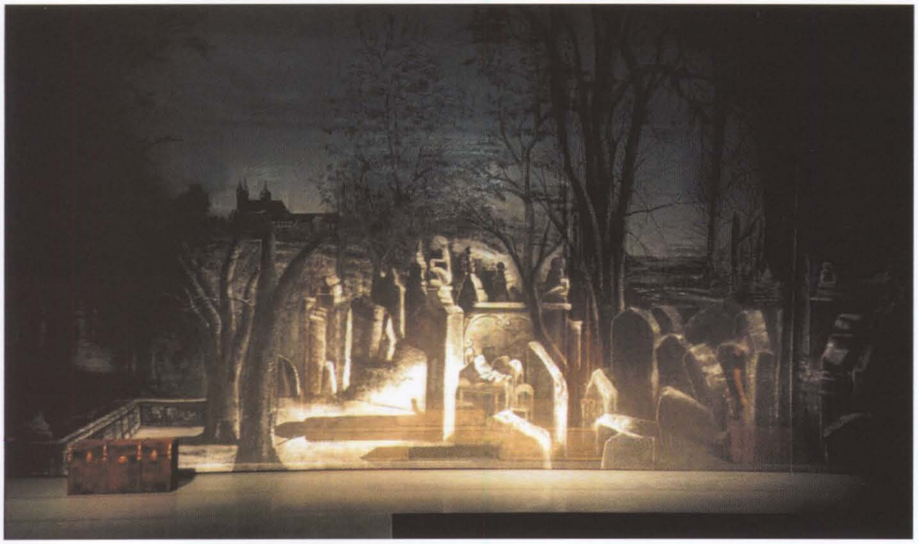
Desenho para a cenografia de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, direção de José Celso Martinez Corrêa, Teatro Oficina, São Paulo, 1967.



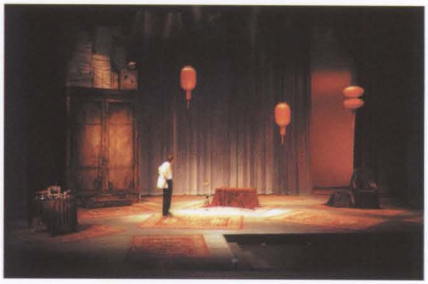
Espetáculo *Verão*, de Roman Weingarten, direção de Martim Gonçalves, Teatro Princesa Isabel, Rio de Janeiro, 1967. Foto do Arquivo Helio Eichbauer.



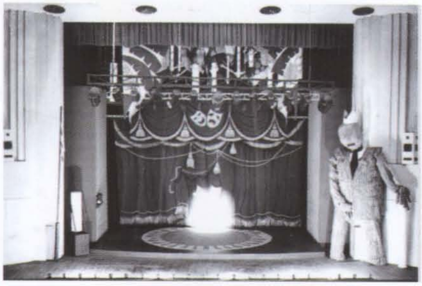
Ópera *A flauta mágica*, de Mozart, direção de Moacyr Goes, Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 2004. Foto de Luiz Henrique da Silva e Sá.



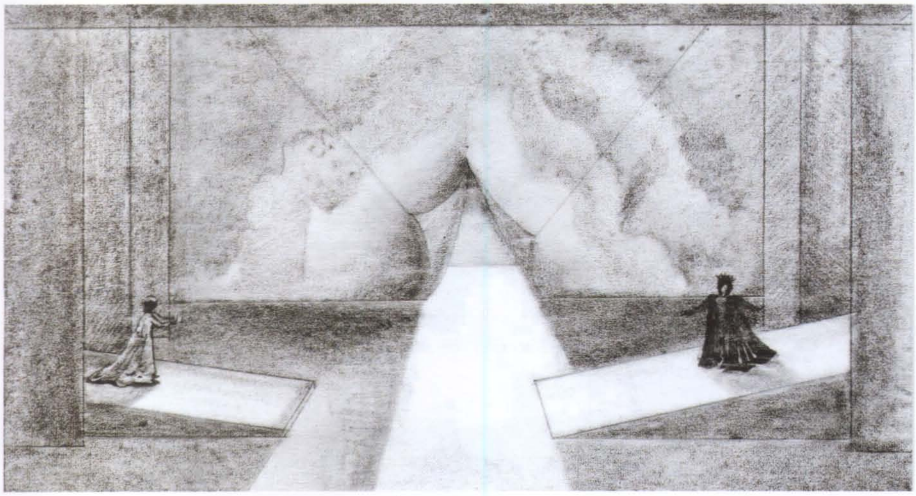
Espetáculo *O jardim das cerejeiras*, de Tchecov, direção de Hélcio Nogueira Seixas, Teatro Sesc Vila Mariana, São Paulo, 2000. Foto de Helio Eichbauer.



Espetáculo *O jardim das cerejeiras*, de Tchecov, direção de Hélcio Nogueira Seixas, Teatro Sesc Vila Mariana, São Paulo, 2000. Foto de Helio Eichbauer.

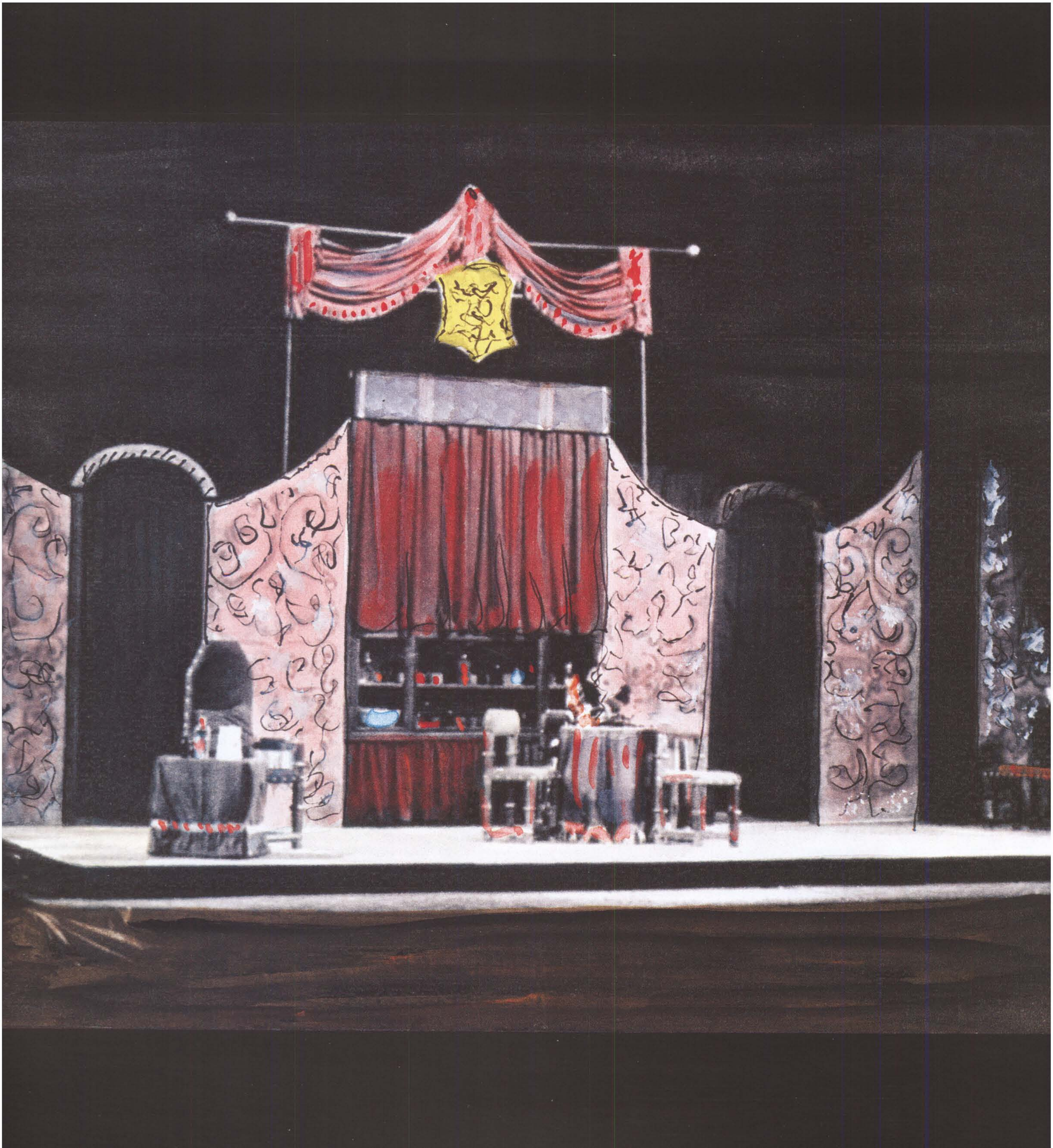


Espetáculo *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, direção de José Celso Martinez Corrêa, Teatro Oficina, São Paulo, 1967. Foto de Luis Henrique da Silva e Sá.



Desenho para a cenografia de *Macbeth*, de Shakespeare, direção de Ulisses Cruz, Teatro Municipal de Campinas, São Paulo, e turnê pelo Brasil, 1993.

Espetáculo *As troianas*, de Eurípedes, direção de Eduardo Woitzik, Teatro Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 1992. Foto do Arquivo Helio Eichbauer.



Confesso que estive perto de cometer uma grande injustiça, já que inicialmente não pensava em incluir Joel de Carvalho na minha galeria de grandes encontros cenográficos. Talvez por seu nome estar ligado predominantemente ao Teatro Tablado, que desenvolveu vasta atividade junto ao teatro infantojuvenil, o que não é o enfoque de nossa publicação; ou por sua atividade estar muito mais localizada na cidade do Rio de Janeiro, num período em que eu ainda não havia iniciado minha carreira de cenógrafo. Contribuía também o fato de saber muito mais sobre figurinos do que sobre a cenografia de Joel de Carvalho, até porque pouquíssimo material existe sobre esse cenógrafo, e quem me chamou a atenção, por ter acompanhado parte de seu trabalho, foi o cenógrafo José Dias. O fato é que, ao me debruçar na pesquisa para o livro, acabei percebendo a grande importância desse artista na cenografia brasileira, mesmo tendo ele vivido tão pouco: morreu aos 44 anos de idade, deixando, no entanto, em tão pouco tempo, uma vastíssima obra no universo da cenografia e do figurino em nosso país, muito pouco documentada.

JOEL DE CARVALHO

Niterói, RJ, 1930-1974

Buscando informações a seu respeito, colhi inúmeros dados e citações que me fizeram entender a importância de sua obra. É o caso de Ademar Guerra, diretor com quem tive também o privilégio de trabalhar nos tempos do Teatro 2 da TV Cultura, em São Paulo, no final dos anos de 1970:

Ilustração de J.C. Serroni para a cenografia criada por Joel de Carvalho para o espetáculo *O doente imaginário*, de Molière, direção de João Bethencourt, Rio de Janeiro, 1978.

> Joel cria a partir das observações dos ensaios, colaborando para a linguagem da encenação, para a expressão corporal e a interpretação do ator. Ele não segue as indicações verbais do diretor, e sim o que interpreta como necessidade do espetáculo, ou como desejo oculto da direção. Ele sabia limpar, tirar a "névoa" do trabalho dos artistas envolvidos, localizando aquilo que exatamente o grupo queria.[1]

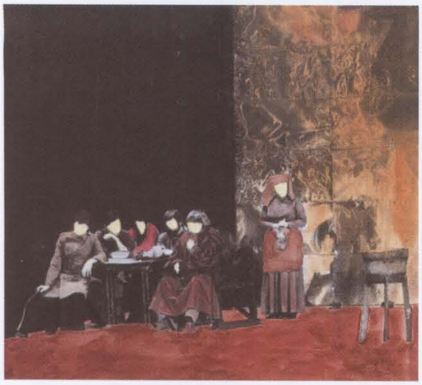


Ilustração de J.C. Serroni para cenografia criada por Joel de Carvalho para o espetáculo *Galileu Galilei*, de Brecht, direção de José Celso Martinez Corrêa, Rio de Janeiro, 1968.

Foi também estudando o livro de Yan Michalski, *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX*, que pude perceber a importância desse cenógrafo, a partir dos comentários desse grande estudioso do teatro brasileiro sobre a encenação de *Galileu Galilei* no Teatro Oficina, dirigido por José Celso Martinez Corrêa em 1969:

> O cenário de Joel de Carvalho – cujo elemento principal é uma enorme grade de ferro que desce um pouco mais depois de cada cena em que as forças da opressão alcançam uma nova vitória contra o pensamento livre de Galileu – proporciona ao espetáculo um espaço cênico amplo e sugestivo. Os acessórios (objetos de cena de Mari Yoshimoto e máscaras de Sarah Feres) são também de bela qualidade visual, e casam muito bem com o cenário.[2]

Outro comentário que nos dá mostra da personalidade inquietante do cenógrafo pode ser visto no livro *O espaço da tragédia*, de Gilson Mota, em que ele fala da montagem de *Agamemnon*, de Ésquilo:

> Tendo em vista a transformação do sentido da cenografia e a busca de novos lugares teatrais, consideramos o espetáculo *Agamemnon*, com direção de Amir Haddad realizado em 1970 num espaço do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, uma das propostas mais radicais em termos de espaço naquela cidade. Para esse espetáculo, o cenógrafo criou uma grande área retangular, com diversos praticáveis de tamanhos e planos diferentes, dotados de alçapões, rampas e

---

[1] Depoimento de Ademar Guerra a Tânia Brandão, inédito. In CARVALHO, Joel. *Dossiê personalidades das Artes Cênicas*, CEDOC, Funart, 1981.

[2] MICHALSKI, Yan. *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX*. Rio de Janeiro: Editora Funarte, 2004, p. 136.

> escadas. Nesse espaço fragmentário não havia separação entre a área de atuação e a área destinada ao espectador: este estava inserido na cena. O ator podia atuar de diversas formas, sem uma marcação predefinida, até de cabeça para baixo, podendo além disso operar também a luz, constituída por dezenas de lâmpadas incandescentes. Segundo Henrique Oscar, no *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro, de 17 de junho de 1970, o espaço criado por Joel de Carvalho caracterizava-se como um cenário andaime que figurava lugar algum. A atmosfera de violência era dada pela presença da cor vermelha em todos os elementos visuais do espetáculo: cenografia, indumentária e maquiagem.[3]

Vale lembrar aqui que Joel de Carvalho recebeu o Prêmio Molière de Teatro em 1970 pelo seu trabalho visual nessa montagem.

Joel de Carvalho formou-se em arquitetura em 1953 na Universidade do Brasil, no Rio de Janeiro, e também cursou a Escola de Arte do Brasil, além de ser aluno da primeira turma de interpretação da Academia de Teatro da Fundação Brasileira de Teatro (FBT), organizada pela atriz Dulcina de Morais.

A partir dos anos 1950 começa a frequentar o grupo de Teatro Tablado e, em 1956, trabalha em montagens da diretora do grupo Maria Clara Machado. Viaja para a Europa em 1959, onde fica por alguns anos estudando alemão, desenho industrial na Suécia e trabalhando como arquiteto na França.

Voltando para o Brasil, dedica-se predominantemente à área de cenografia e realiza dezenas de trabalhos, entre os quais podemos relacionar cenografia e figurinos para: *O burguês fidalgo*, de Molière (Rio de Janeiro, 1968) e *Galileu Galilei*, de Bertolt Brecht, no Teatro Oficina (São Paulo, 1968), com direção de José Celso Martinez Corrêa. Fez em 1970 a cenografia e os figurinos para o espetáculo *Agamemnon*, de Ésquilo, no MAM do Rio de Janeiro. Em 1971 foi a vez de *Computa Computador Computa*, de Millôr Fernandes, com direção de Carlos Kroeber. Em 1972, numa fábrica de chocolates da Lacta, faz também a cenografia e os figurinos para o espetáculo *Missa Leiga*, de Chico de Assis, com direção de Ademar Guerra.

---

[3] MOTA, Gilson. *O espaço da tragédia*. Belo Horizonte: Editora Perspectiva, 2011, p. 43.

Um grito parado no ar, de Gianfrancesco Guarnieri, com direção de Fernando Peixoto, foi mais um espetáculo em que realizou a cenografia e os figurinos, no Teatro Aliança Francesa de São Paulo. Um de seus últimos trabalhos, ainda nessa área, foi *Somma*, com dramaturgia de diversos autores, no Teatro João Caetano no Rio de Janeiro, mais uma vez com direção de Amir Haddad.

Joel de Carvalho, que já havia recebido o Prêmio Molière por *Agamemnon* em 1970, mais uma vez faz jus ao prêmio, dessa vez pelo espetáculo *Por mares nunca dantes navegados*, de Paulo Afonso Grizolli e Tite de Lemos, em 1972. No ano seguinte recebe ainda o prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), pelo seu figurino para o musical *Godspel*, de Stephen Schwartz e John-Michael Tebelak, com direção de Altair Lima.

Sintetizando o trabalho de Joel de Carvalho, citamos um depoimento dado por Tânia Brandão para a pesquisadora Johana Albuquerque, no dia 23 de outubro de 2001:

> Um espaço de invenção em movimento, distante da ambientação utilitária, da decoração e da arquitetura enquanto mero artifício para ocupação racional do espaço – talvez esta fosse uma forma eficiente para definir a cenografia de Joel de Carvalho. Prolongando a lição moderna, poética, de Santa Rosa, inspirando-se nas revoluções decisivas propostas por Flávio Império, Joel de Carvalho foi um cenógrafo do teatro moderno preso ao tema do esgotamento da modernidade. Assim, o seu trabalho rompeu com a ideia de uma composição da cena como quadro de moldura, explorou as possibilidades de diluição dos limites do palco, pesquisou a estrutura e a realidade objetiva dos objetos e dos materiais usados em cena, propondo uma cenografia que era efetivamente arte da cena, ruptura com todas as facilidades convencionais.[4]

---

[4] "Biografia de Joel de Carvalho". Enciclopédia do Teatro. Disponível em: www.itaucultural.org.br.

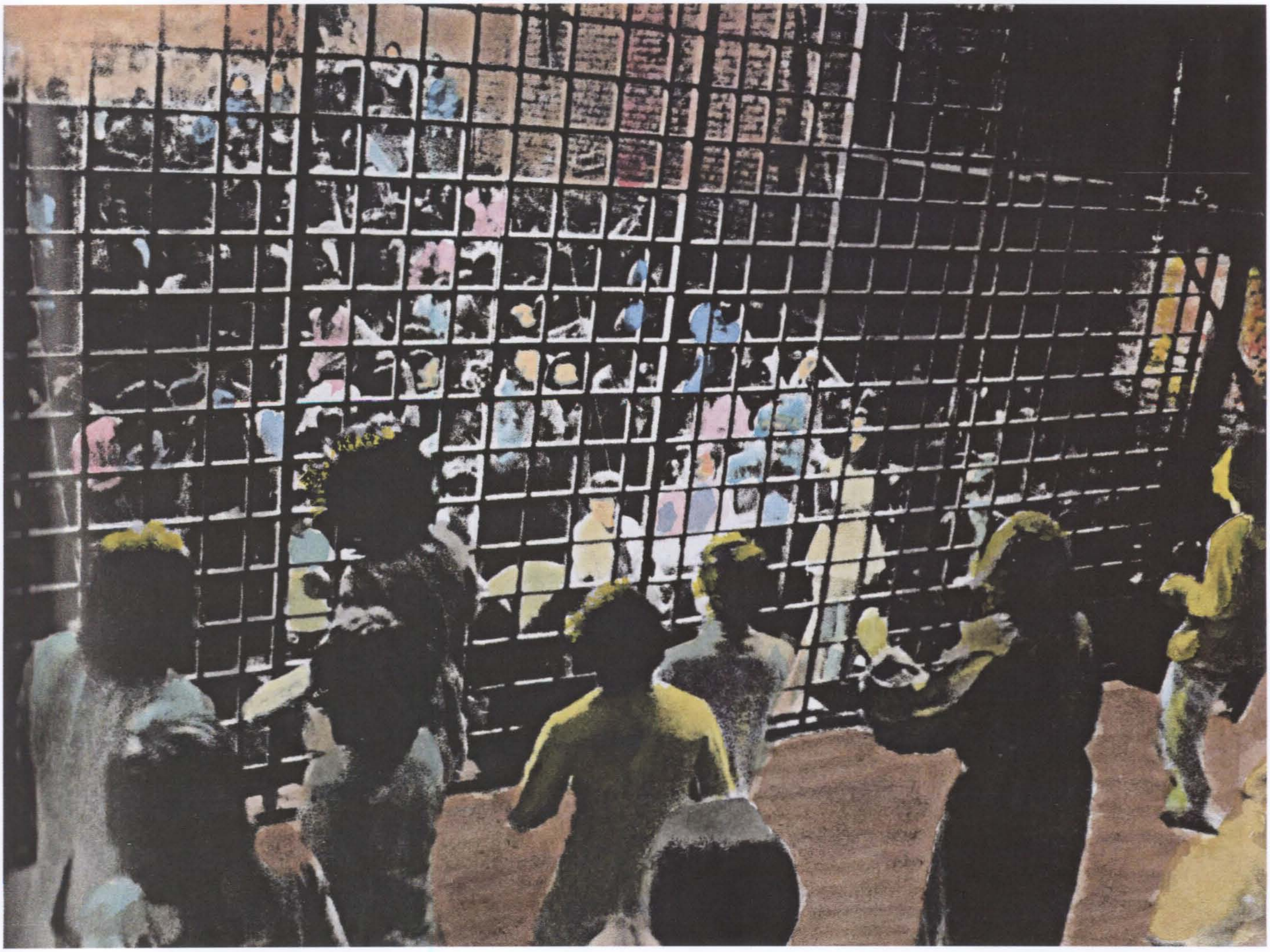
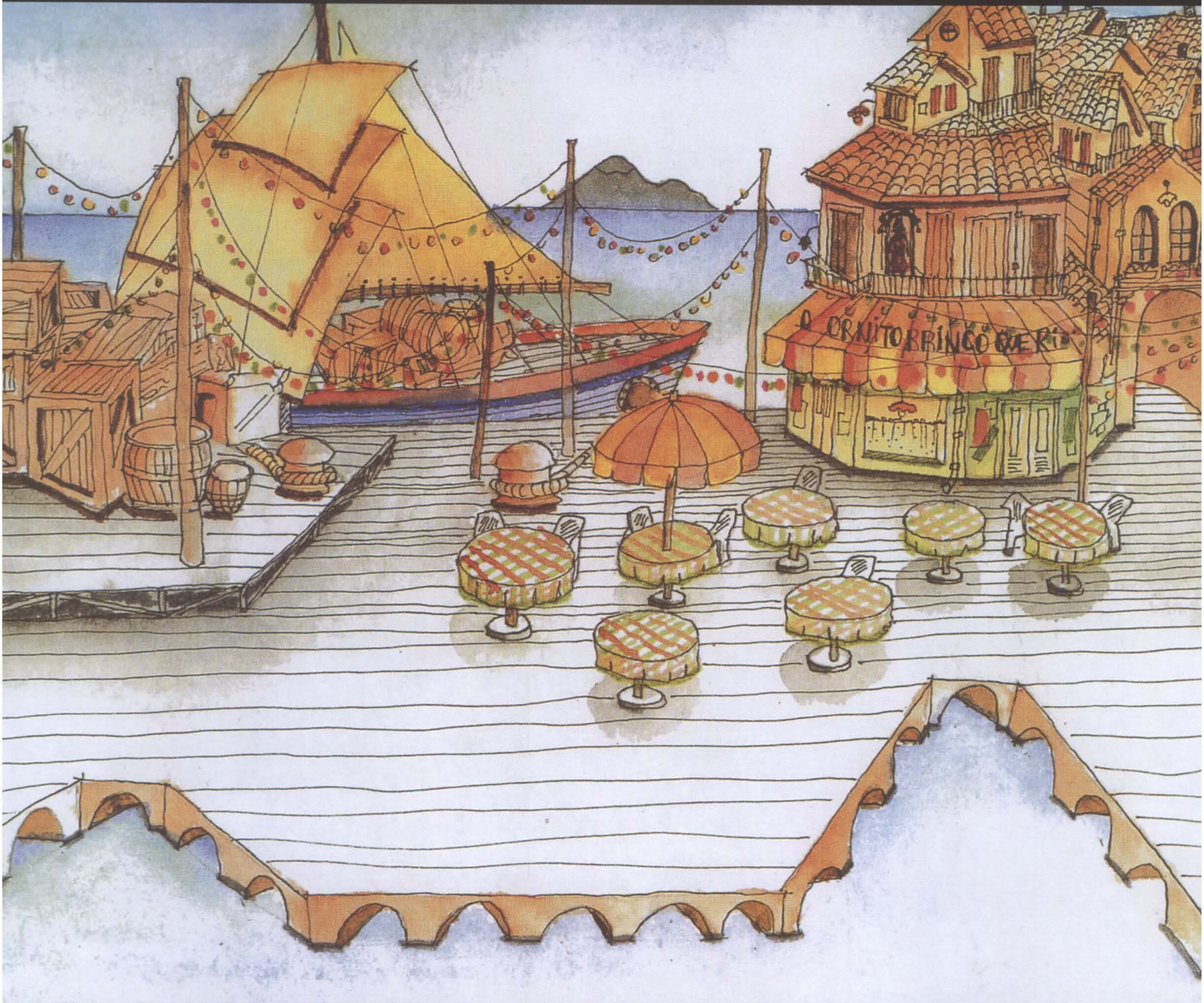


Ilustração de J.C. Serroni para a cena final de *Galileu Galilei,* de Brecht, direção de José Celso Martinez Corrêa, com cenografia de Joel de Carvalho, Teatro Oficina, São Paulo, 1968.


O ORNITORRINCO QUERI

JOSÉ DE ANCHIETA

José de Anchieta Costa • Caruaru, PE, 1948

Cenógrafo e figurinista, José de Anchieta abandonou a Faculdade de Arquitetura para dedicar-se ao teatro. Trabalhou com grandes diretores, como Augusto Boal, Antunes Filho, Bibi Ferreira, Cacá Rosset, Ademar Guerra e Antônio Abujamra. Criou a primeira cenografia em 1966, para *O círculo de giz caucasiano,* de Brecht, com direção de Augusto Boal.

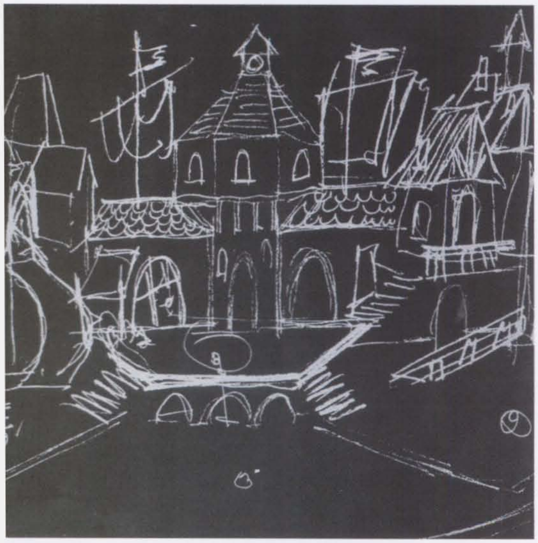
Entre seus trabalhos destacam-se *O evangelho segundo Zebedeu,* de César Vieira, dirigido por Silnei Siqueira (1971), que lhe rendeu o prêmio de Melhor Figurinista da Associação Paulista de Críticos (APCA); *Roda cor de roda,* de Leilah Assunção, dirigido por Antônio Abujamra (1975); a *Longa noite de cristal,* de Oduvaldo Vianna Filho, dirigido por Gracindo Júnior (1976); *Lulu,* de Frank Wedeking, dirigido por Ademar Guerra (1977), pelo qual recebeu o Prêmio Governador do Estado de Melhor Cenógrafo e Figurinista; e *A fábrica de chocolate,* de Mario Prata, dirigido por Rui Guerra (1979).

Na década de 1990, as parcerias com o diretor Cacá Rosset projetaram internacionalmente o nome de José de Anchieta. *Sonho de uma noite de verão* (Prêmio APCA e Prêmio Mambembe de Melhor Figurinista) e *Comédia dos erros* (também Prêmio Mambembe de Melhor Figurinista), ambas de William Shakespeare, estrearam em Nova York antes de se apresentar no Brasil.

Destacam-se ainda as cenografias e o figurino que fez para o Teatro do Ornitorrinco, comandado por Cacá Rosset, nos espetáculos *O doente imaginário,*

Desenho de José de Anchieta para *Scapino,* de Molière, direção de Cacá Rosset, Teatro Sérgio Cardoso, São Paulo, 2000.

de Molière (1989), prêmio APCA de Melhor Figurinista; *Amor de Dom Perlimplim por Beliza em seu jardim*, de Federico García Lorca, com direção de Maria Alice Vergueiro (1992); *O avarento*, de Molière (1998); *O marido vai à caça*, de Georges Feydeau (2006); e *A megera domada*, de William Shakespeare (2008).

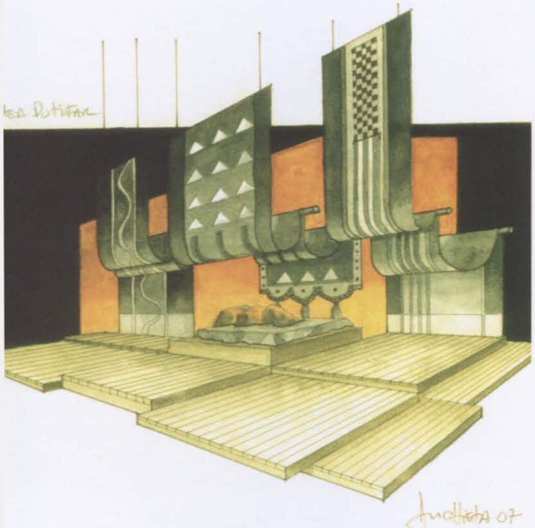


Desenho de José de Anchieta para a cenografia de *Scapino*, de Molière, direção de Cacá Rosset, Teatro Sérgio Cardoso, São Paulo, 2000.

Segundo José de Anchieta, parte do trabalho de um cenógrafo consiste em criar ilusões, razão pela qual o melhor cenógrafo sempre é aquele que sabe mentir melhor: "Quanto maior for sua mentira, maior será o seu reconhecimento!"[1]. Ele compara o trabalho do cenógrafo ao de engenheiros e arquitetos: enquanto estes trabalham com coisas reais, como tijolo, areia, cimento e cal, os cenógrafos trabalham com os mesmos materiais de maneira invisível: "Construímos casas que parecem de alvenaria, mas que na verdade não passam de cascas coladas em trainéis de madeira. Somos especialistas em ilusão"[2].

Em seu processo de criação, Anchieta costuma iniciar a pesquisa elaborando rascunhos e desenhos em consonância com as opiniões e os desejos do diretor do espetáculo: "A comunicação através do desenho, tanto livre quanto técnico, é essencial para um bom trabalho artístico. Além disso, é importante ter uma compreensão viva da estrutura horizontal e vertical e da profundidade do espaço onde se irá trabalhar"[3].

Dirigiu a telenovela *Dinheiro vivo* (1979), a série *Carga pesada* e o filme *Parada 88, o limite de alerta* (1977), para o qual também criou o figurino e o cenário, que lhe valeram o prêmio da APCA de Melhor Cenógrafo e Figurinista de Cinema.



Desenho de cenografia para *José e seu manto technicolor*, direção de Yacov Hillel, Teatro Sérgio Cardoso, São Paulo, 2007.

Na televisão, trabalhou na TV Cultura e criou cenários para programas infantis na TV Excelsior e para novelas da Globo, como *Vejo a lua no céu*, *O feijão e o sonho*, *Estúpido cupido*, *Despedida de solteiro* e *Nina*, além do cenário do programa *Som Brasil*, de Rolando Boldrin.

Em 1995 recebeu um dos prêmios mais importantes do teatro mundial, a Triga de Ouro, pelo Conjunto de Trabalhos, da Quadrienal de Cenografia, Costumes e Arquitetura Teatral de Praga, República Tcheca.

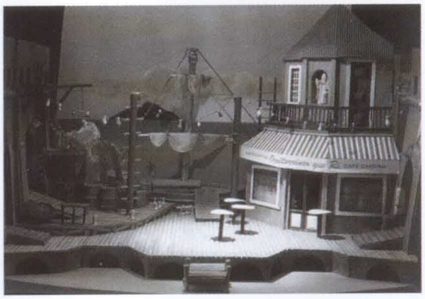
Suas cenografias e figurinos estão registrados no livro *Auleum: a quarta parede*, lançado em 2002.

---

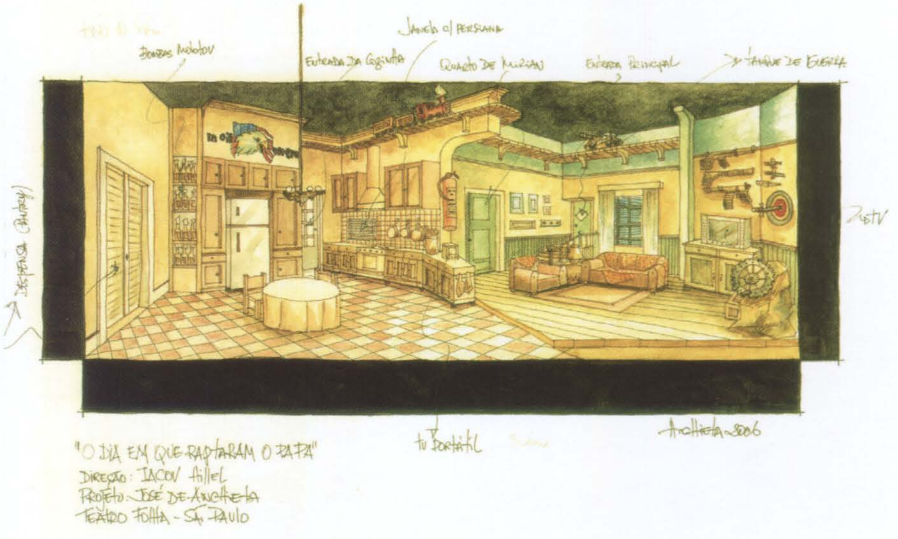
[1] Jornal *Espaço Cenográfico News*, n. 29, outubro de 2006, São Paulo, SP, p. 12.

[2] Idem.

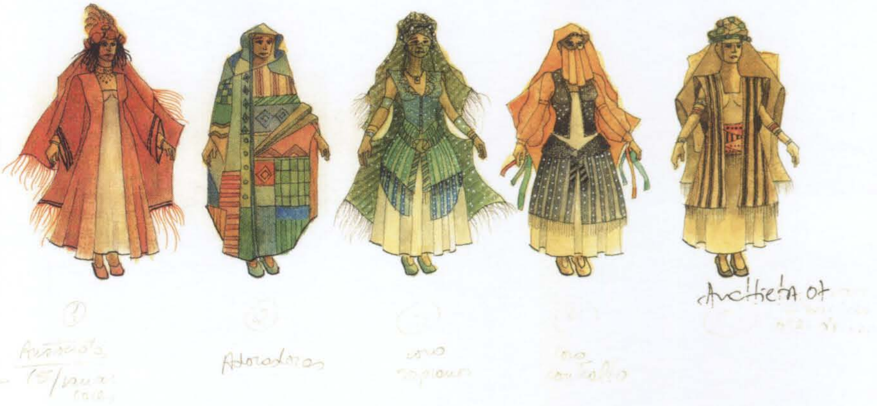
[3] Idem, p. 13.



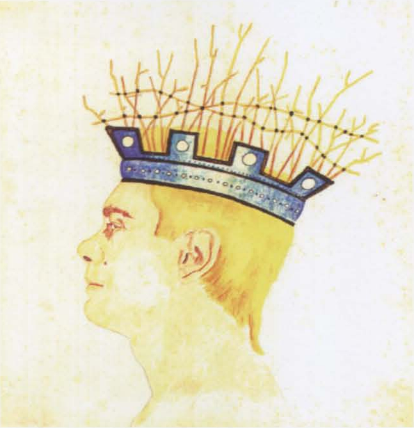
Maquete para a cenografia de *Scapino*, de Molière, com direção de Cacá Rosset, Teatro Sérgio Cardoso, São Paulo, 2000. Foto de José de Anchieta.

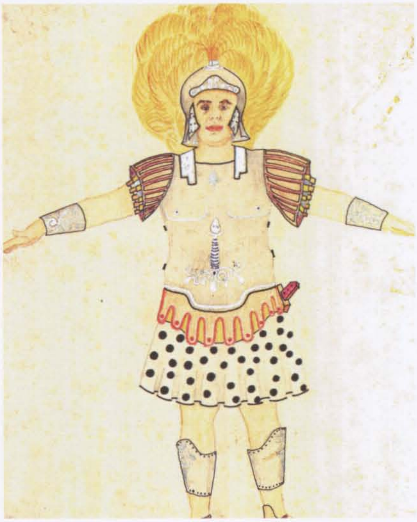

Bombas Molotov
Entrada da Cozinha
Janela c/ persiana
Quarto de Mirian
Entrada Principal
Tanque de Guerra
Despensa
TV
TV Portátil
Anchieta-2006
"O DIA EM QUE RAPTARAM O PAPA"
DIREÇÃO: IACOV HILLEL
PROJETO: JOSÉ DE ANCHIETA
TEATRO FOLHA - SÃ PAULO

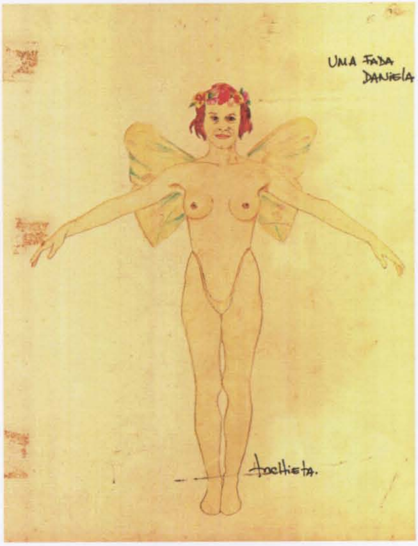
Desenho de cenografia para *O dia que raptaram o papa*, direção de Yacov Hillel, Teatro Folha, São Paulo, 2007.

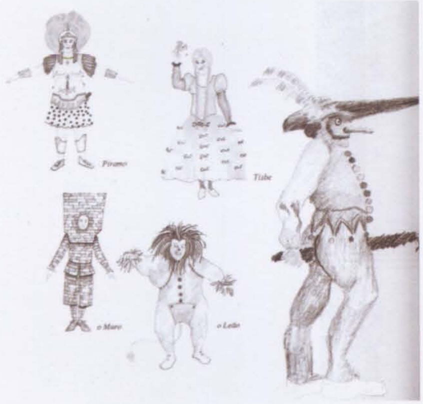

Anchieta 07
Adoradoras

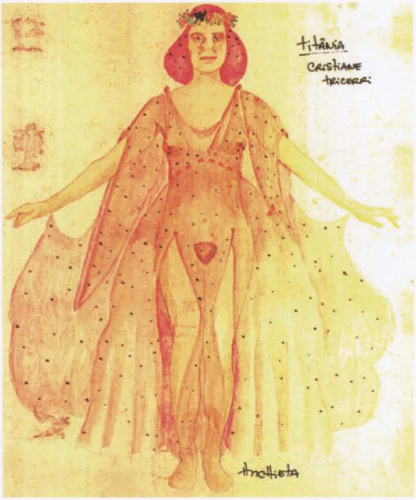
Desenhos de figurinos para *José e seu manto technicolor*, direção de Yacov Hillel, Teatro Sérgio Cardoso, São Paulo, 2007.

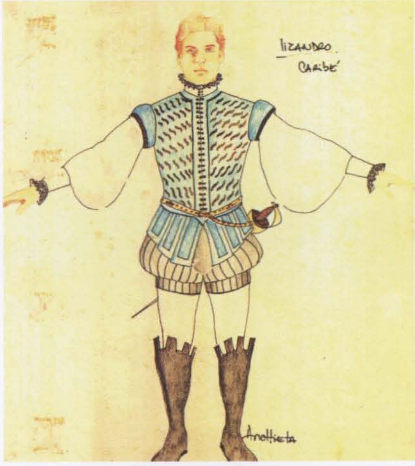





UMA FADA
DANIELA
Anchieta.


Píramo
Tisbe
o Muro
o Leão


titânia
cristiane
tricerri
Anchieta


lizandro.
caribé
Anchieta

Desenhos de figurinos para *Sonho de uma noite de verão*, de Shakespeare, direção de Cacá Rosset. Espetáculo que estreou no New York Shakespeare Festival, no Central Park, NY, Estados Unidos, 1991.

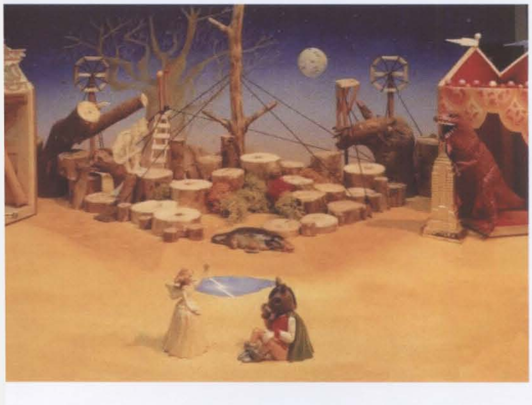
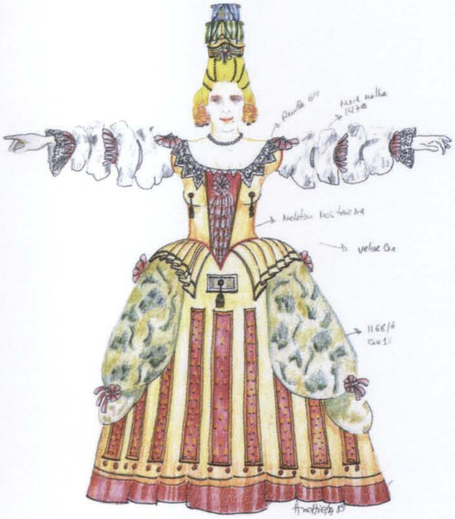
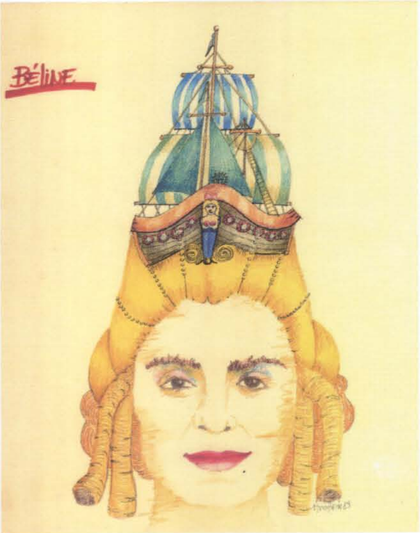
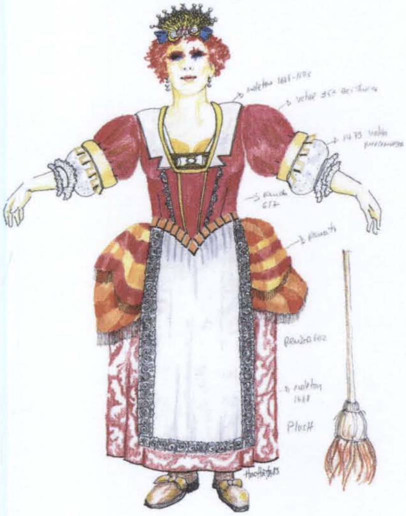


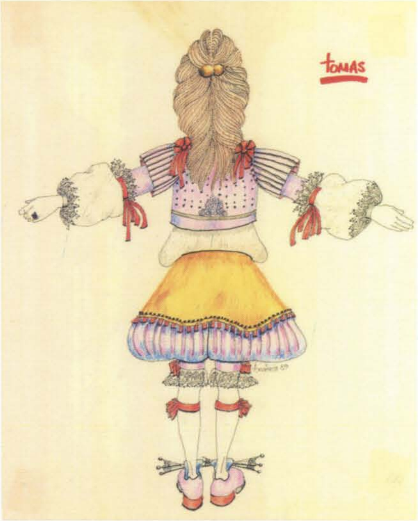
Foto de José de Anchieta da maquete da cenografia do espetáculo *Sonho de uma noite de verão*, de Shakespeare, direção de Cacá Rosset, no Central Park, NY, Estados Unidos, 1991.

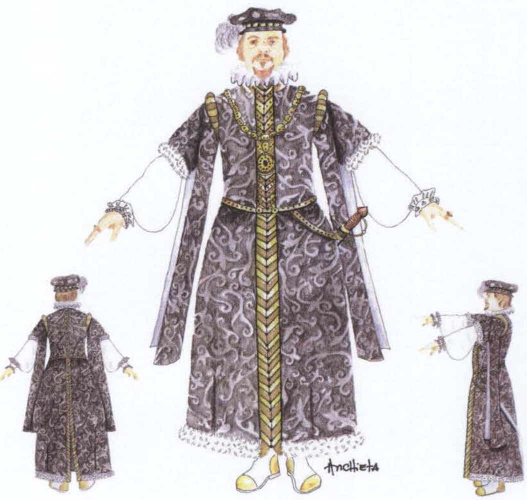


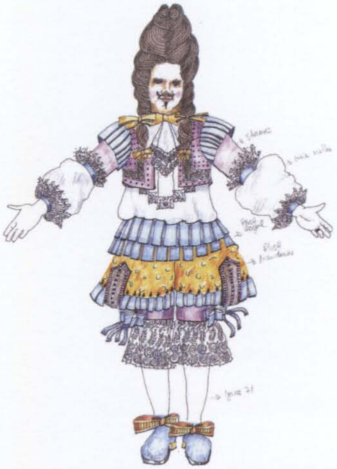


Desenhos de figurinos para *O doente imaginário*, de Molière, direção de Cacá Rosset, Teatro Sérgio Cardoso, São Paulo, 1989.

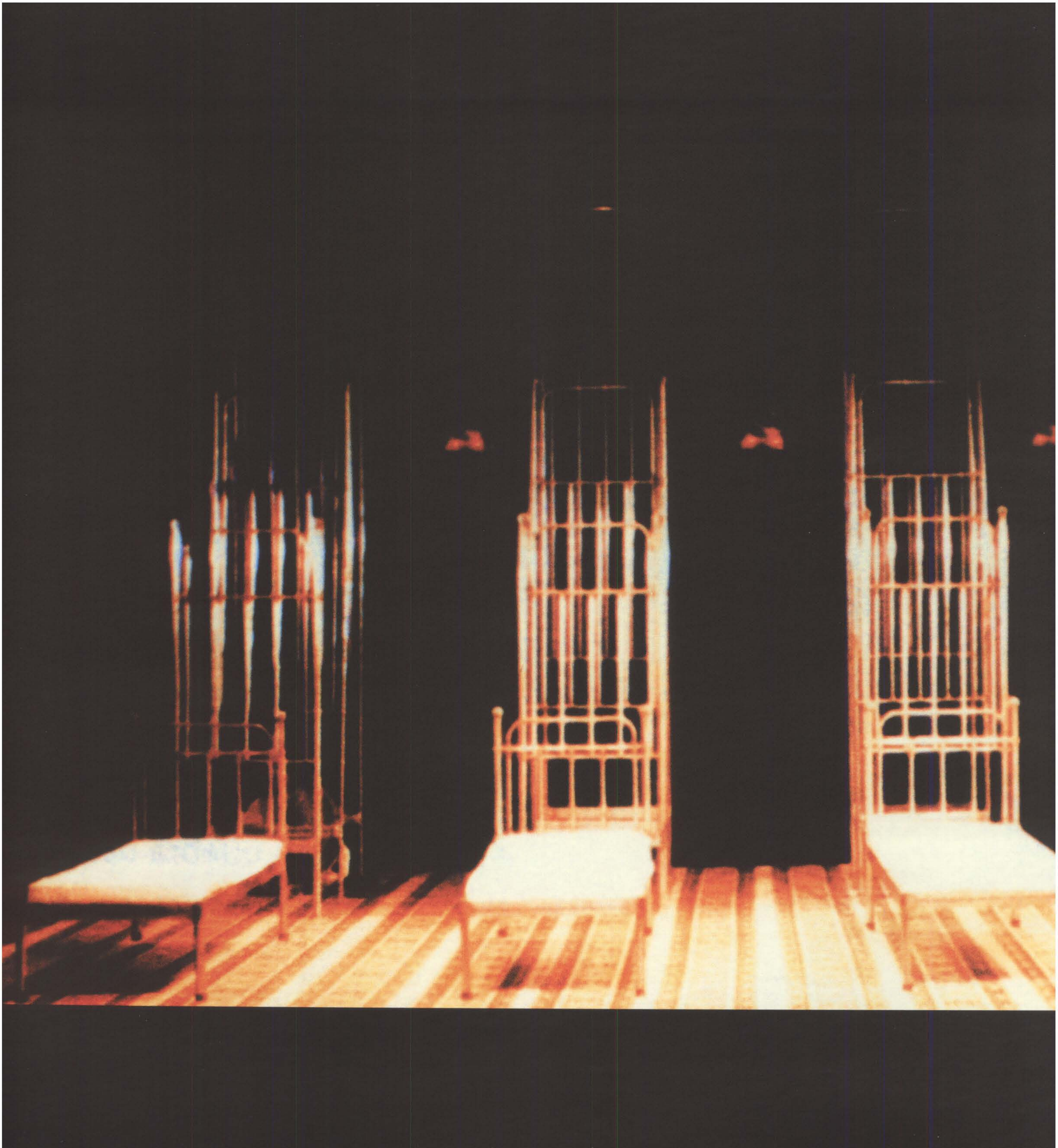








Espetáculo **O Doente Imaginário** - figurino de José de Anchieta - 1989
Performance **The Imaginary Invalid** - costume design by José de Anchieta - 1989



JOSÉ DIAS

José da Silva Dias • Rio de Janeiro, RJ, 1948

José Dias iniciou a carreira de cenógrafo em 1969, como assistente de Pernambuco de Oliveira. Formado pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio), é mestre e doutor pela ECA-USP. Foi chefe do Departamento de Cenografia da Escola de Teatro da UniRio de 1974 a 1996, onde atualmente é professor no Programa de Pós-graduação em Teatro.

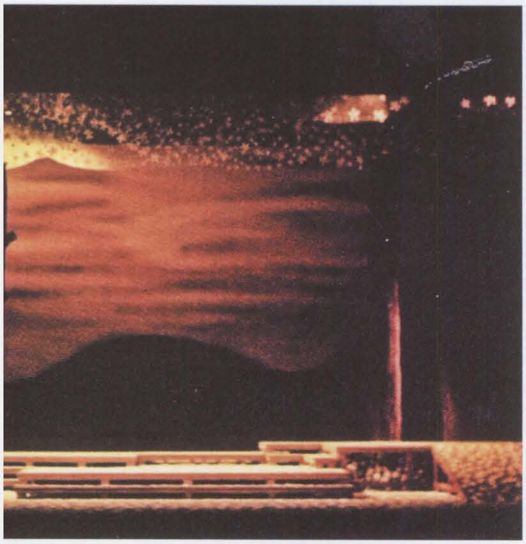
Como cenógrafo e figurinista, já participou de mais de 320 espetáculos, a maioria no Rio de Janeiro e em São Paulo, alguns dos quais excursionaram pelo Brasil e pelo exterior. Seu primeiro trabalho cenográfico, em 1971, foi feito para uma montagem de *Guernica*, de Fernando Arrabal. Atua também como diretor de arte e cenógrafo de cinema.

Criou figurinos para alguns espetáculos, mas foi como cenógrafo que se destacou, tendo trabalhado com diretores representativos, como Moacyr Góes e Aderbal Freire-Filho.

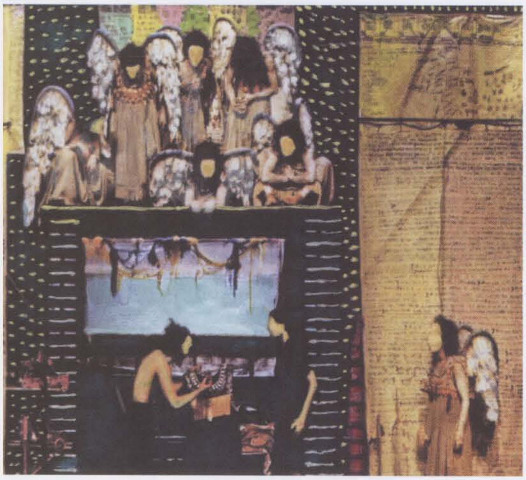
Para ele, a parceria com o diretor e com o autor é fundamental em seu trabalho:

> O cenógrafo colabora com o diretor, mas também com o autor, no sentido de que, através de elementos descritivos que propõe,

Cenografia para *Lima Barreto*, de Luis Alberto de Abreu, direção de Aderbal Freirei-Filho, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 1985. Foto de José



Cenografia para *O elixir do amor*, ópera de Donizetti, direção de Sérgio Brito, Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 2004. Foto de José Dias.



Cenografia para *Bispo Jesus do Rosário*, direção de Moacyr Góes, Teatro Carlos Gomes, Rio de Janeiro, 1999. Foto de José Dias.

> sejam representados tanto o pensamento do autor como a verdade cênica desejada pelo diretor. Nada deverá ser esquecido ou abandonado irrefletidamente. Cenografia é tudo o que é registrado plasticamente em cena. Não podemos separar cenários, figurinos, adereços, iluminação ou até mesmo as marcações de cena, isto é, as movimentações dos atores, porque também estabelecem fluxos, massas, volumes, num determinado espaço.[1]

Recebeu dezenas de prêmios, entre eles Mambembe, Shell e Molière, pelas cenografias que criou para espetáculos como: *Besame mucho*, de Mário Prata (1983); *Simon Simon*, de Isaac Chocron, (1984); *Dueto para um só*, de Tom Kempinski (1983); *Este mundo é um hospício*, de Joseph Kesserling (1985); *Um piano à luz da lua*, de Paulo César Coutinho (1987); A *trágica história do dr. Fausto*, de Christopher Marlowe (1989); *Comunicação a uma academia*, de Franz Kafka (1992); *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare (1993); *Lima Barreto ao terceiro dia,* de Luis Alberto de Abreu (1995); *Édipo Rei,* de Sófocles (1995); *Divinas palavras*, de Ramon Inclán (1997); *A profissão da senhora Warren*, de Bernard Shaw (1998); *Romeu e Julieta, uma história de amor*, de Ariano Suassuna (1998); e *Teresa d'Ávila, a santa descalça*, de Fidelys Fraga (2002).

Uma de suas criações de maior impacto foi a estrutura metálica erguida para o espetáculo experimental *A trágica história do dr. Fausto,* que lhe valeu o Prêmio Molière.

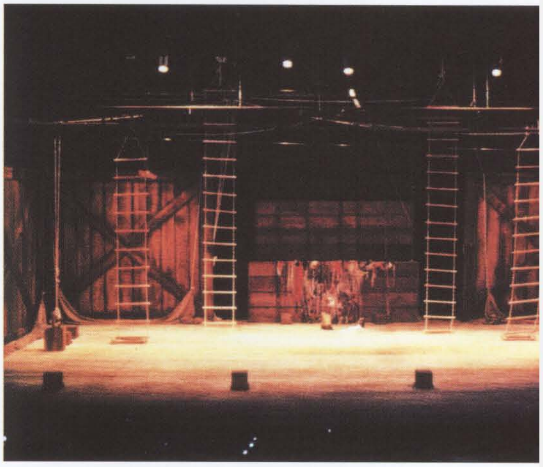
José Dias destacou-se também por sua atuação na televisão, tendo iniciado na extinta TV Tupi, onde atuou entre 1972 e 1973. Em 1974 foi contratado pela Rede Globo, permanecendo até 1989. Trabalhou em grandes produções da emissora, como os Casos Especiais *O silêncio é de ouro*; *Feliz aniversário*; *Ciranda cirandinha; Jorge, um brasileiro* e *A morte e a morte de Quincas Berro D'Água*, entre outros. Cenografou ainda o seriado *O bem amado* e participou da equipe de cenógrafos das novelas *Gabriela*, *A escalada*, *O grito*, *Bravo* e *Saramandaia.* Foi responsável pela cenografia de diversos episódios das séries Caso Verdade, em 1985, e Teletema, em 1986. Na linha de *shows*, participou de *Chico Total*, em 1981, e *Fantástico*, de 1987 a 1989.

Em seu texto A importância da cenografia, José Dias reflete sobre a necessidade de organizar a produção cenográfica, de modo a preservar a história dessa arte: "A cenografia é a arte do momento e se desfaz como por encanto na hora em que o espetáculo sai de cartaz. Aliás, como tudo que diz respeito apenas ao espetáculo, salvo o texto. Vencer esse desafio exige um outro trabalho, raramente feito, sobretudo no Brasil – o trabalho de registro, de arquivo, de preservação da memória".[2]

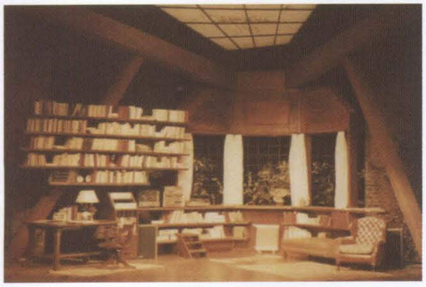
---

[1] Catálogo para a exposição *Cenografia: a arte de José Dias*, na Caixa Cultural, São Paulo, 2008, p. 7.

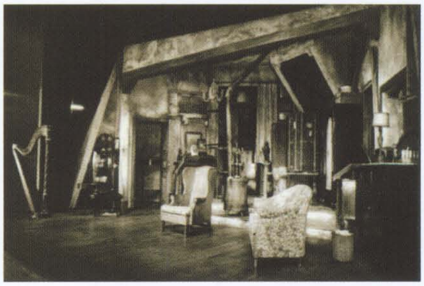
Em seus trabalhos, procura a funcionalidade, a praticidade: "Cenografia não é pintura, nem escultura, é uma arte integrada, é a composição resultante de um conjunto de cores, luz, forma, linhas e volume, equilibrados e harmônicos em seu todo, e que criam movimentos e contrastes. Cenografia é um elemento do espetáculo – ela não constitui um fim em si".[3]



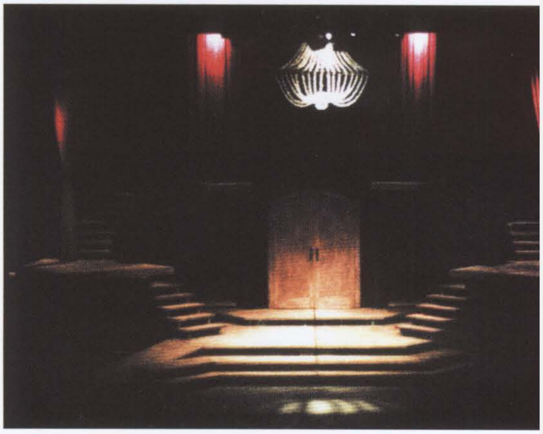
Cenografia para *Epifanias*, de Strindberg, direção de Moacyr Góes, Teatro Villa-Lobos, Rio de Janeiro, 1993. Foto de José Dias.



Espetáculo *Dueto para um só*, de Tom Kempinski, direção de Antônio Mercado, Teatro Villa-Lobos, Rio de Janeiro, 1998. Foto de José Dias.



Cenografia para o espetáculo *O preço*, de Arthur Miller, direção de Bibi Ferreira, Teatro Copacabana, Rio de Janeiro, 1989. Foto de José Dias.

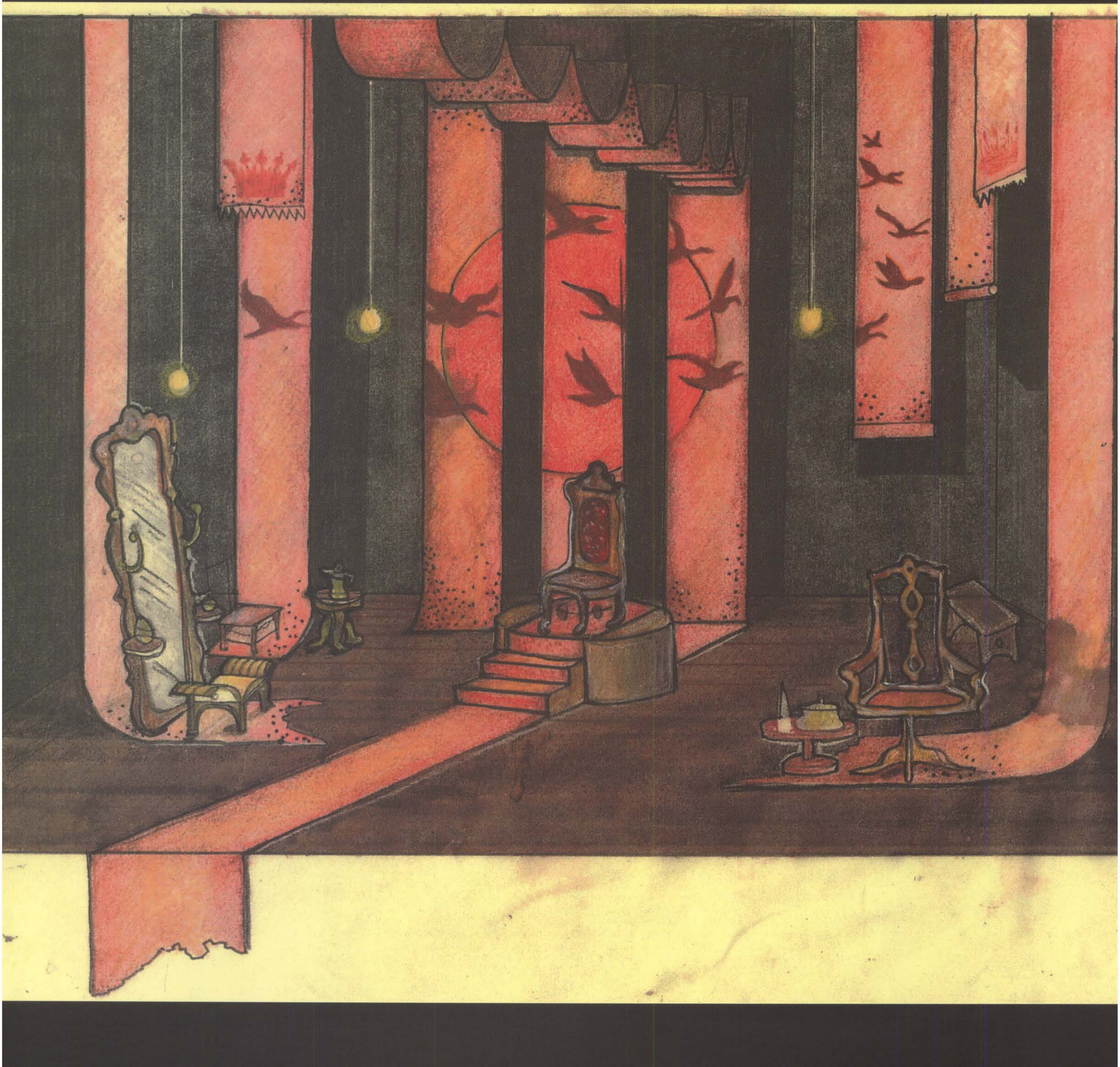


Cenografia para o espetáculo *Música divina música*, baseado no filme "A noviça rebelde", direção de Ticiana Studart, Tearo Villa Lobos, Rio de Janeiro, 1992.
Foto de José Dias.

---

[2] Jornal *Espaço Cenográfico News*, n. 15, abril de 2001, São Paulo, SP., p. 11.

[3] Catálogo para a exposição *Cenografia: a arte de José Dias*, na Caixa Cultural, São Paulo, 2008, p. 9.



LIDIA KOSOVSKI

Rio de Janeiro, RJ, 1956

Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ; Mestre e Doutora pela Escola de Comunicação/ECO-UFRJ.

O trabalho cenográfico de Lidia Kosovski "se caracteriza pela elegância no uso de diversos dispositivos e objetos cênicos singulares que, a partir da ação dramática, ganham significação teatral, é a marca de seu trabalho".[1]

Segundo a cenógrafa,[2] o contato com o mundo teatral teve início na infância, no Teatro Tablado: "um alumbramento", que até hoje é uma memória muito forte. Já como adolescente, nos anos 1970, Lidia lembra que a vida de estudante no Rio de Janeiro obrigatoriamente incluía idas frequentes ao teatro. "Como espectadores de teatro, formava-se grande parte do nosso imaginário, da nossa consciência artística e política. As manifestações da cena teatral faziam parte efetiva da formação dos jovens estudantes e a mística em torno deste lugar cultural era muito forte para os da minha geração."[3] Mesmo assim, acreditava que o seu projeto mais legítimo era como arquiteta,

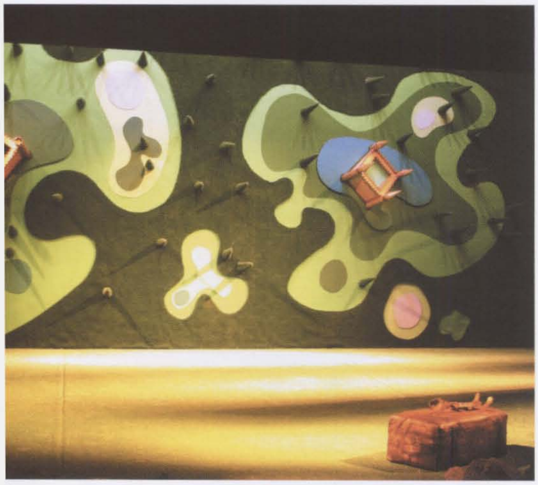
Desenho de Lidia Kosovski para cenografia de *A agonia do rei*, de Ionesco, direção de Dudu Sandroni, Teatro Glauce Rocha, Rio de Janeiro, 2011.

---

[1] Enciclopédia de Teatro Itaú Cultural, verbete personalidade/Kosovski. Lidia. www.itaucultural.org.br/teatro.

[2] Entrevista concedida ao Espaço Cenográfico durante o Fórum realizado em Brasília, no projeto da Caixa Econômica Federal, "Espaço Cenográfico visita Brasília", em junho de 2007.

[3] Idem.

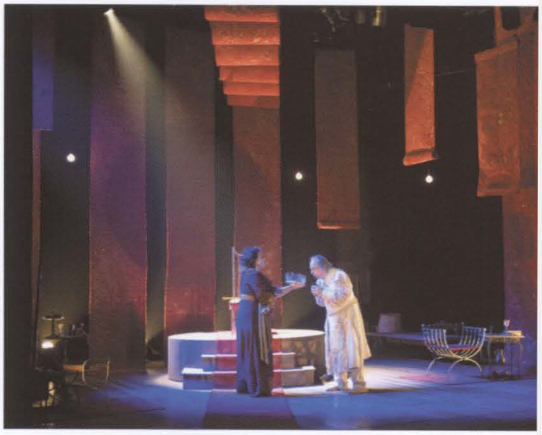


Cenografia para o espetáculo *Leonce e Lena*, de Georg Büchner, direção de Ricardo Kosovski, Rio de Janeiro, 2003. Foto de Guga Melgar.

projetando habitações populares "para salvar a humanidade", desejo de tantos jovens criados sob a pressão dos limites dos anos de chumbo da ditadura. No entanto, as ferramentas para "salvar a humanidade" começaram a ser substituídas por outras, e o seu primeiro contato com a cenografia se deu quando, como curiosa, acompanhou o processo de criação de figurinos e adereços realizado pelo então cartunista Orlando Mollica para o filme *Cordão de ouro*, de Antonio Carlos Fontoura: "ninguém passa impune pela intensidade do mundo criativo de um *set* de filmagem". Motivada pela observação dessa experiência, ingressou num curso no Teatro dos 4, onde foi aluna de Amir Haddad, Sergio Britto, Hamilton Vaz Pereira, Erich Nielsen e Yan Michalski, e lá "foi mordida" pelo desejo de se aproximar dos bastidores da cena. Não lhe apeteciam os refletores, e sim o *backstage.* Esse curso a levou a outro, de cenografia, no Instituto dos Arquitetos do Brasil, com o cenógrafo Luiz Carlos Ripper, que a convidou para integrar a equipe de um projeto de cinema que se realizava em oficinas no Parque Lage, em 1979. Foi nessa oportunidade que conheceu Sergio Silveira, assistente de Ripper. Sergio foi seu mentor e forte parceiro entre 1979 e 1982. Com ele formou uma dupla de criação de cenários e figurinos para o Teatro Infantil, que naquele momento brilhava com pesquisas de linguagem cênica (basta citar Ilo Krugli e seu Vento Forte em São Paulo, o Grupo Hombu e o grupo Navegando, no Rio de Janeiro).

Com Luiz Carlos Ripper e Sergio Silveira, Lidia aprendeu que havia alguma coisa chamada "linguagem" a ser descoberta e inventada a cada dramaturgia e a cada montagem, e que a imagem construída por um cenário no palco de um teatro tinha uma liberdade que ia muito além da cópia do mundo real, sobretudo no mundo da criança. A partir daí, com o apoio de produtores determinados a "fazer teatro infantil de qualidade", como Elvira Rocha, Lidia e Sergio pesquisavam, inventavam, celebravam o seu próprio encontro através da descoberta de materiais e de formas inusitadas. Dedicavam-se a buscas por alternativas imagéticas àquelas aprendidas nas ilustrações dos livros europeus da infância, reforçadas pela tradição do Teatro Tablado. Estudavam as referências afinadas com a discussão sobre cultura brasileira, festas e estética popular que fervilhava nesse período, ainda sob os eflúvios do Tropicalismo e da Contracultura. Assim, trabalhar com e para crianças representou um grande aprendizado de linguagens materiais e simbólicas, o mundo ainda desconhecido da reciclagem de produtos industriais para a cena, na descoberta de vários tipos de teatralidades possíveis.

Eu mudei minha vida durante um tempo em direção às crianças. Minha filha única nascera em 1980 e meu mundo foi cercado alegremente por um universo plástico fabuloso, sobretudo na descoberta da imagem do Brasil calcado na cultura popular como matriz da nossa memória, nos mamulengos, nas invencionices populares, redescobrindo o Brasil, durante a "distensão" política e buscando as resultantes possíveis no meu trabalho com as crianças, o que ainda pouco existia no teatro de modo geral. Naquela época, eu me sentia, junto a meus pares do teatro, como que fincando uma bandeira de chegada.

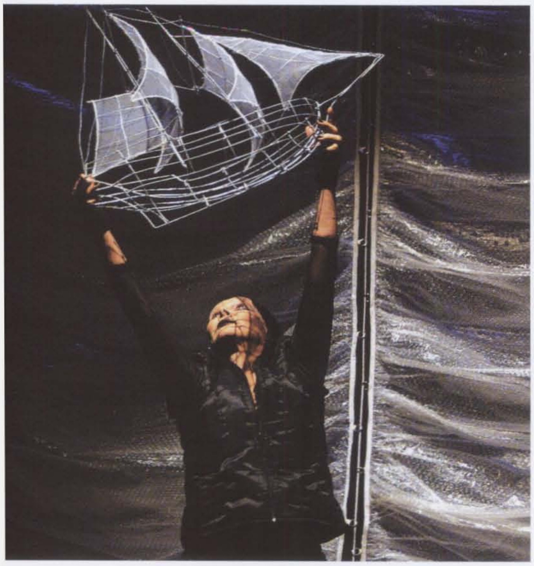


Cenografia para o espetáculo *A agonia do rei,* de Ionesco, direção de Dudu Sandroni, Teatro Glauce Rocha, Rio de Janeiro, 2011. Foto de Carlos Alberto Felício dos Santos.

Nesse início, criou cenários e figurinos para texto de Ana Maria Machado, dirigido por José Roberto Mendes e estrelado por Sônia Braga no auge da carreira – o espetáculo *No país dos Prequetés*; para o *Flicts*, de Ziraldo, adaptado por Aderbal Freire-Filho, com música de Sergio Ricardo; *A loja das maravilhas naturais*, de Benjamim Santos e direção de Buza Ferraz. Ainda em 1982, fez cenários e figurinos de *A fada que tinha ideias*, de Fernanda Lopes de Almeida, dirigida por Eduardo Tolentino de Araújo, com o Grupo TAPA carioca; *Te amo Amazônia*, com texto e produção de Paulo César Coutinho; *Cantares em desafino*, de Eugênio Santos. Foi o período das primeiras afirmações profissionais, momento em que recebeu muitas indicações para prêmios e conquistou dois Prêmios Mambembe/ Inacen no Rio de Janeiro, em 1980 e 1982. Dessa forma, teve a oportunidade de continuar compartilhando o palco com diretores como Lúcia Coelho, Karen Acioly, Dudu Sandroni, entre outros.

Nesse período foi agraciada com os Prêmios Mambembe de Melhor Cenário de 1988 por *Um peixe fora d'água*, com texto e direção de Sura Berditchevski, e em 1990 por *Peter Pan*, também de Sura. Nos anos subsequentes destacam-se os espetáculos *Pianíssimo*, de Tim Rescala, dirigido por Karen Acciolly, para o qual criou um imenso piano cenográfico dentro do qual se desenrolava grande parte da ação. Por seu trabalho em *Calendas de primavera*, de Marcia DuValle, realizado nos jardins do Museu da República, recebeu o Prêmio Coca-Cola de cenografia de 1993, encerrando esse ano com a montagem, no Centro Cultural do Banco do Brasil, de *A orquestra dos sonhos*, ópera infantil de Tim Rescala. A sua conquista de premiações na área prossegue até 1998, ano em que recebe o Prêmio Coca-Cola pelo cenário do espetáculo *Encantos*, baseado em de Oscar Wilde, de Rosyane Trotta, dirigido pelo seu irmão Ricardo Kosovski.

Espetáculo *A tempestade,* de Shakespeare, direção de Luis Arthur Nunes, Teatro Glaucio Gil, Rio de Janeiro, 2004. Foto de Guga Melgar.



"Um fato marcante a partir dos anos 90: a presença de Ney Madeira na minha vida criativa, de início como assistente, depois como parceiro". Com Ney compartilhou, em anos vindouros, um sem-número de criações. De modo geral, Ney no figurino e Lidia na cenografia. E assim foi até 2006.

Mas suas parcerias se ampliam para além do Teatro Infantil e ela acompanha, como cenógrafa, diretores de sua geração como Renato Icarahy e Antonio De Bonis. Sua experiência com grupos se deu junto ao Núcleo Carioca de Teatro, dirigido por Luis Arthur Nunes, e, no final dos anos 1990, com a Companhia Atores de Laura, em três de seus espetáculos, dirigida por Daniel Herz e Suzana Krugger. Nessa dualidade de trabalhar, de um lado, com diretores e seus elencos, e de outro, com grupos, observa a diferença de formas de produção de um espetáculo, e como estas interferem no resultado artístico de um cenógrafo.

Nesse mesmo período, o fenômeno dos primeiros musicais cariocas também a convoca, e tem o privilégio de cenografar espetáculos como *My Sweet Charity*, de Bob Fosse, dirigido por seu discípulo americano Gene Foot, em 1993. Nesse período, o palco do Teatro do Centro Cultural Banco do Brasil começava a abrigar experiências com musicais biográficos de compositores e autores de MPB, e nessa leva foram encenados inúmeros espetáculos em cenários criados por Lidia, como *Lamartine Babo II* e *Dolores*, sobre Dolores Duran, ambos dirigidos por Antonio De Bonis; o marcante *Pixinguinha*, de Fátima Valença, com direção de Amir Haddad, e *Samba Valente de Assis*, sobre o compositor Assis Valente, de Zé Trindade Neto; *Chico Viola*, sobre Francisco Alves, com texto e direção de Luiz Arthur Nunes; *Elis, a estrela do Brasil*, de Douglas Dwight e Fátima Valença, dirigido por Diogo Vilela, entre outros.

Sua passagem pelo Grupo do Centro de Demolição e Construção do Espetáculo, em 1992, trabalhando com Marcos Vogel, levou-a a criar o projeto de um pequeno teatro elisabetano, completamente realizado com material reciclado, com madeira de caixotes de feira, desmontável, que itinerou do palco aberto do Teatro Glaucio Gil aos jardins do Museu da República, até o pátio da UniRio. Nele, apenas Shakespeare era encenado: *As alegres comadres de Windsor, Os dois cavaleiros de Verona* e *A tragédia de Otelo*. Por esse projeto, foi indicada para o Prêmio Shell.

Nos primeiros anos de 2000, ainda no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro, cenografa óperas *pocket* dirigidas pelo então jovem diretor artístico Andre Heller, como *A ópera dos três vinténs*, de

Bertolt Brecht e Kurt Weill, e *Anjo negro*, ópera baseada na peça de Nelson Rodrigues, de João Guilherme Ripper.

A experiência com musicais de diversas naturezas, por vezes exigindo referências fortes de época e na lavra de vários diretores, diversificou seu leque de soluções cenográficas, levando-a a compreender que a cenografia era uma arte e um ofício: um exercício de generosidade, no qual em muitas situações o mais importante era "abrir espaço", da melhor forma, para os atores, para o coro; manter-se discreta e correta como criadora e elegante como um camaleão que se funde no ambiente, e nele desaparece.

Em 1997 recebe o Prêmio Shell pela criação do cenário de *O malfeitor*, baseado num conto de Tchecov e dirigido por Rosyane Trotta, construindo, para a história do pescador condenado pela Justiça por roubar porcas de uma ferrovia, um cenário sonoro sobre trilhos, uma delegacia deslizante pelo palco do porão do Teatro Laura Alvim.

Já 1999 foi um ano especial, pois teve a alegria de desenvolver, simultaneamente, três processos de criação com três grandes diretores do teatro brasileiro: Augusto Boal, Amir Haddad e Luis Arthur Nunes. Com Boal, cria o cenário da "SambÓpera" *Carmen*, com o libreto de Bizet e arranjos musicais de Celso Branco e Marcos Leite; para Luis Arthur, cenografa o *Momento de Mariana Martins*, de Leilah Assumpção; e com Amir, *Um gosto de mel*, de Shelagh Delaney.

Em 2000 realiza o cenário de *O avarento*, de Molière, encenado por Tonico Pereira e com direção de Amir Haddad, no Centro Cultural Banco do Brasil.

Mais recentemente, em parceria com Marcelo Lipiani, foi indicada ao Prêmio Shell pelos cenários dos espetáculos *Cozinha e dependências* e *Um dia como os outros*, de Jean-Pierre Bacri, dirigidos por Bianca Byigton e Leonardo Netto, no Teatro Poeira.

Desde 1996 Lidia agregou às suas atividades teatrais projetos de expocenografia. Entre os diversos realizados destacam-se a exposição realizada no Centro Cultural Banco do Brasil-RJ, *O rio jamais visto*, sobre projetos arquitetônicos e urbanísticos não realizados para a cidade do Rio de Janeiro, com curadoria dos arquitetos Alfredo Britto e Ana Luiza Nobre (1998); a exposição do Centenário de Pierre Verger, *O olhar viajante de Pierre Fatumbi Verger,* promovida pela Fundação Pierre Verger, com curadoria de Raul Loddy e inaugurada no Centro Cultural dos Correios no Rio de Janeiro (2002), que percorreu os principais centros culturais e galerias do

Espetáculo *A coruja Sofia*, de Maria Clara Machado, Teatro Tablado, Rio de Janeiro, 1995. Foto de Márcio RM.

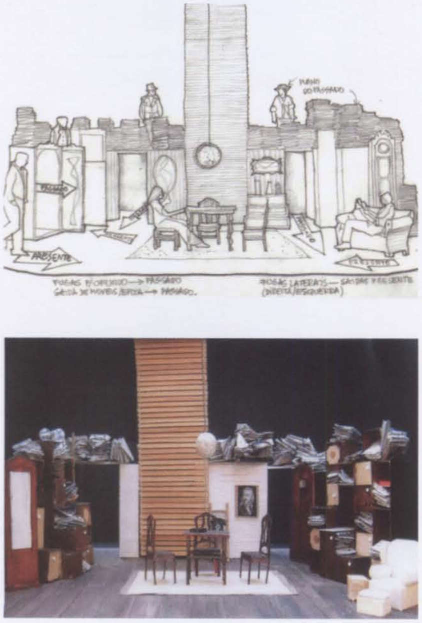
Brasil ao longo de dois anos; e, em 2008, a *Exposição mulheres reais: modas e modos do Rio de D. João VI,* exposição oficial da Prefeitura do Rio de Janeiro para o ano comemorativo da abertura dos portos da cidade do Rio de Janeiro, com a curadoria de Emilia Duncan e Claudia Fares, inaugurada na Casa Franca-Brasil. Em 2011 criou a expografia de *Copacabana: Panoramas do Rio*, para o *Ano do Brasil na Bélgica,* como parte integrante do evento *Europália*, que se realiza anualmente na Bélgica e em países fronteiriços, como a Holanda.

Além da criação em eventos e do trabalho em arquitetura promocional, sua experiência em cinema se deu na criação de figurinos do longa-metragem *Vai trabalhar vagabundo II,* de Hugo Caravana, e na direção de arte de *Meus queridos estranhos*, de Maria Adelaide Amaral, com Daniel Filho e Suely Franco.

Foi Diretora de Artes Cênicas da Fundação RioArte, órgão da Prefeitura do Rio de Janeiro, e gestora do teatro do Espaço Cultural Sergio Porto, entre 2000 e 2001. Desde 1996 é professora do Departamento de Cenografia da Escola de Teatro e do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio), onde entre 2009 e 2011 coordenou o Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/PPGAC-UniRio e implantou o periódico oficial do Programa, o *Percevejoonline*, do qual é editora executiva em parceria com Ana Maria Bulhões de Carvalho.

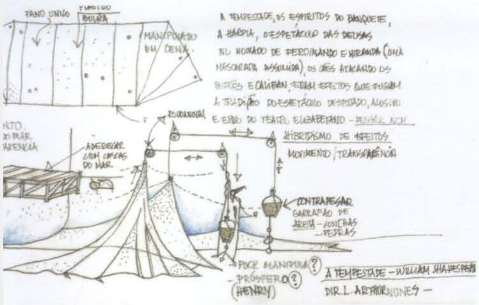
Em 2007, foi a responsável pela coordenação de Escolas de Cenografia brasileiras na Quadrienal de Praga PQ-07, com curadoria de Antonio Grassi. Desde 2008 Lidia dedica-se à pesquisa sobre cenografia e arquitetura teatral, no laboratório interdisciplinar que criou e coordena na UniRio, o Lince – Laboratório de Investigação Cenográfica.

Lidia declara hoje que permanece a mesma compradora de sonhos, como costuma definir o ofício de cenógrafa, apaixonada pelos diversos palcos que a vida, gentilmente, tem lhe oferecido ao longo de tantos anos.

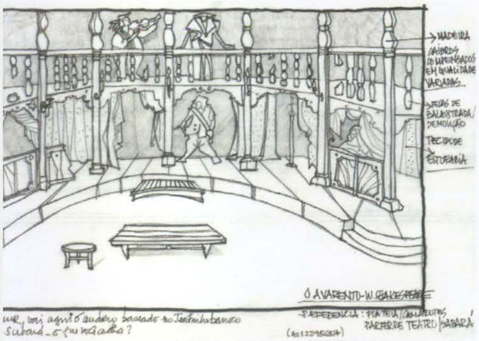


Desenho e abaixo maquete de Lidia Kosovski para o espetáculo *Rasga coração*, de Oduvaldo Viana Filho, direção de Dudu Sandroni, Teatro Glória, Rio de Janeiro, 2007. Foto da maquete de Lidia Kosovski.

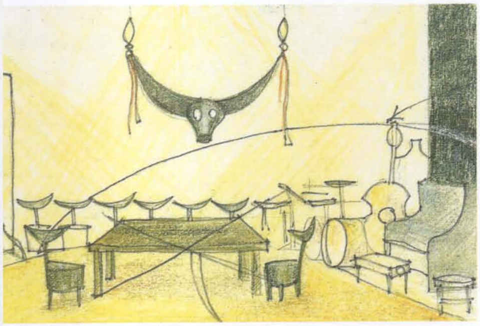
Texto escrito com base na informações encontradas na Enciclopédia Itaú Cultural, na entrevista concedida ao Espaço Cenográfico de São Paulo durante o Fórum realizado em Brasília, durante o projeto da Caixa Econômica Federal "Espaço Cenográfico visita Brasília", realizado em junho de 2007, no Currículo Lattes CNPq e no site 'www.lidiakosovisk.com'.


PANO ÚNICO
PLÁSTICO BOLHA
MANIPULADO EM CENA
A TEMPESTADE, OS ESPÍRITOS DO BANQUETE, A HARPIA, O ESPETÁCULO DAS DEUSAS NO NOIVADO DE FERDINANDO E MIRANDA (UMA MASCARADA ABSOLUTA), OS CÃES ATACANDO OS BUFÕES E CALIBAN, ERAM EFEITOS QUE FUGIAM À TRADIÇÃO DO ESPETÁCULO DESPOJADO, ALUSIVO E ÉPICO DO TEATRO ELIZABETANO
ROLDANA
HIBRIDISMO DE EFEITOS
MOVIMENTO / TRANSPARÊNCIA
ADEREÇAR COM OFERTAS DO MAR
CONTRAPESAR
GARRAFÃO DE AREIA - CONCHAS - PEDRAS
PUCK MANIPULA ?
- PRÓSPERO ?
(HENRY)
A TEMPESTADE - WILLIAM SHAKESPEARE
DIR. L. ARTHUR NUNES -

Croqui de Lidia Kosovski para cenografia de *A tempestade*, de Shakespeare, direção de Luis Arthur Nunes, Teatro Glaucio Gil, Rio de Janeiro, 2004.

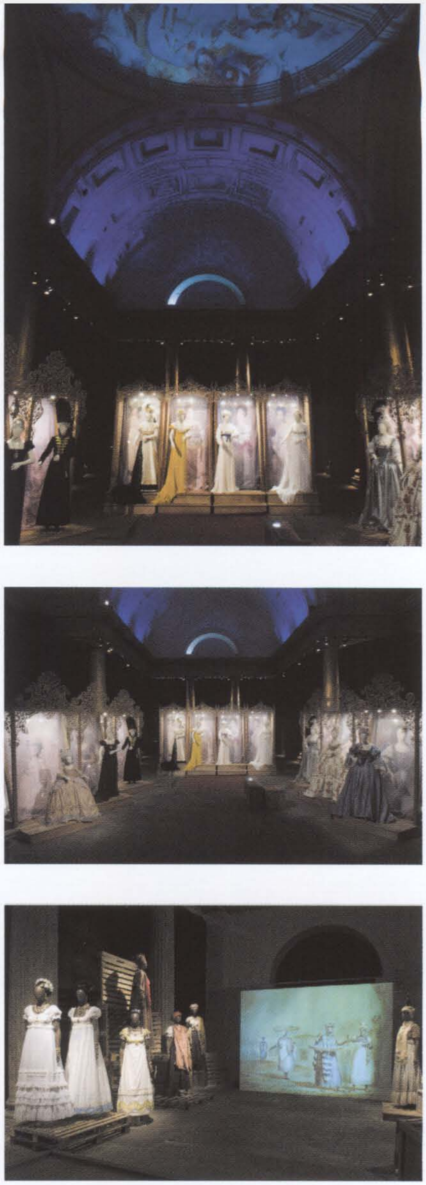

MADEIRA
CAIBROS COMPENSADOS EM QUALIDADE VARIADAS
PEÇAS DE BALAUSTRADA / DEMOLIÇÃO
TECIDO DE ESTOFARIA
O AVARENTO - W. SHAKESPEARE
REFERÊNCIA: PLATEIA / CAMAROTES PARTERRE TEATRO SABARÁ

Croqui de Lidia Kosovski para o espetáculo *O avarento,* de Molière, direção de Amir Haddad, Teatro Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 2004.

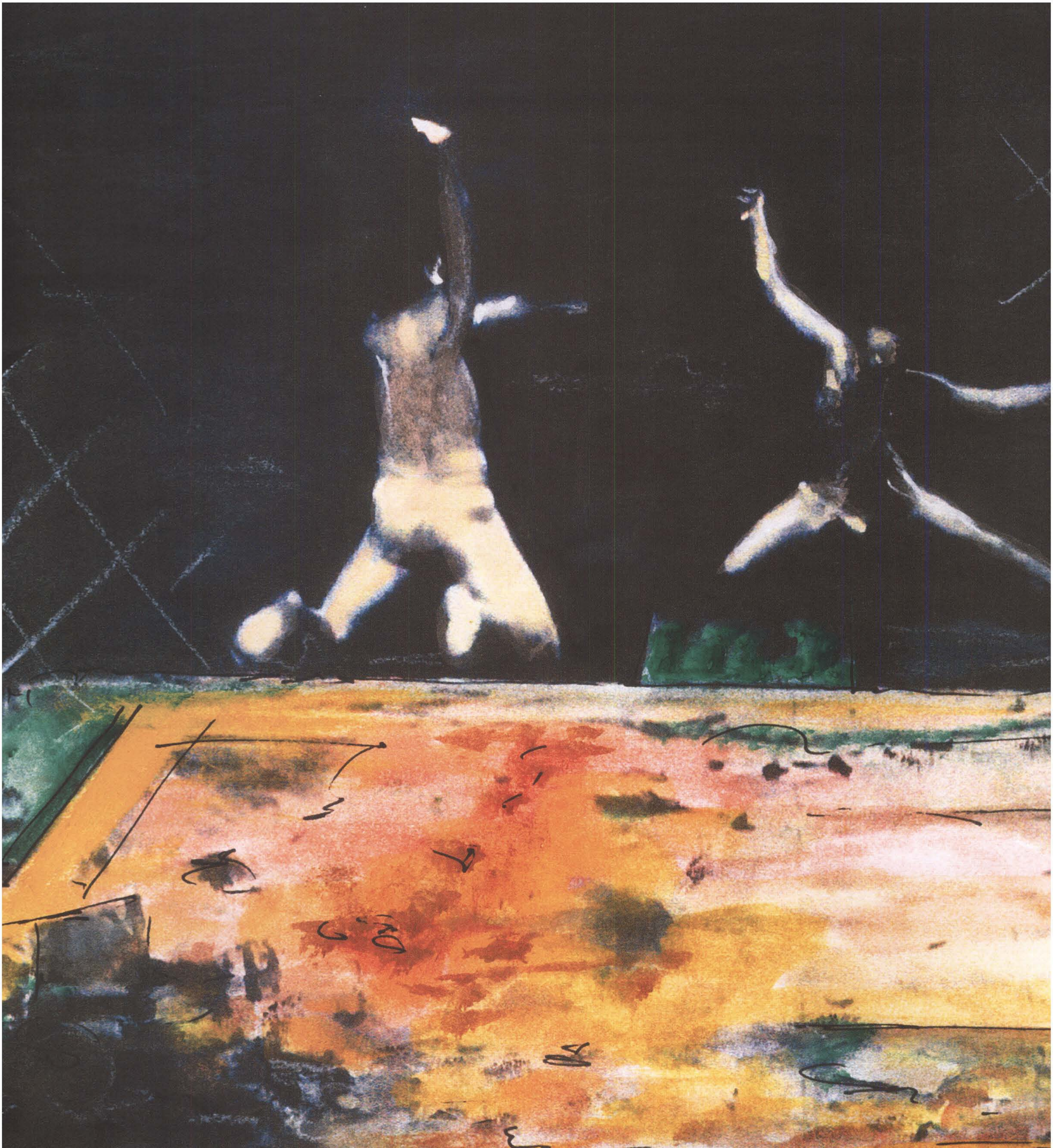


Croqui de Lidia Kosovski para *SambÓpera Carmen*, de Georges Bizet e Prosper Mérimée, adaptação e direção de Augusto Boal, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 1999.

Espetáculo *Leonce e Lena* de G Buchner, direção de Ricardo Kosovski, Rio de Janeiro, 2003. Foto de Guga Melgar.



Museografia para a exposição *Mulheres reais: modas e modos na corte de D. João VI*, Casa França Brasil, Rio de Janeiro, 2008. Foto de Pedro Lobo.



Lina Bo Bardi nasceu em Roma, na Itália. Formou-se na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Roma. Grande parte de seus estudos consistiu na observação dos monumentos antigos daquele centro da cultura clássica. Em Milão, trabalhou no escritório do célebre arquiteto Giò Ponti.

Em 1946 casou-se com Pietro Maria Bardi, um dos mais célebres jornalistas italianos, de mentalidade moderna e grande incentivador das artes. No mesmo ano veio para o Brasil, onde conheceu arquitetos e artistas como Lucio Costa, Niemeyer, Athos Bulcão, Burle Marx e Portinari.

Em 1947, Pietro foi convidado pelo empresário e jornalista Assis Chateaubriand a fundar um museu de arte no Brasil, inicialmente instalado em quatro andares dos Diários Associados, o conglomerado de empresas de Chateaubriand. A sede do museu na Avenida Paulista foi projetada por Lina Bo Bardi. Surgia assim o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP. É seu também o projeto do Museu de Arte Moderna da Bahia, assim como o Sesc Pompeia, em São Paulo, complexo cultural e esportivo construído no espaço de uma fábrica de geladeiras desativada; o edifício dos Diários Associados, também em São Paulo; a Casa de Vidro, como se tornou conhecida a residência do casal Lina e Pietro, no bairro do Morumbi, na mesma cidade; restauro do Solar do Unhão, conjunto arquitetônico do século XVI em Salvador; o restauro da Casa do Benin e da Casa do Olodum, também

LINA BO BARDI

Achillina Bo • Roma, Itália, 1914 – São Paulo, SP, 1992

Ilustração de J.C. Serroni para cena de *Na selva das cidades,* de Bertolt Brecht, direção de José Celso Martinez Corrêa, com cenografia de Lina Bo Bardi, Teatro Oficina, São Paulo, 1969.

prédios históricos de Salvador; o Museu do Instituto Butantã, em São Paulo; e a nova sede da Prefeitura de São Paulo, o Palácio das Indústrias.

Artista múltipla, naturalizada brasileira em 1951, Lina Bo Bardi agregou diversas áreas a sua profissão de arquiteta, trabalhando também para o cinema, teatro, artes plásticas e desenho de móveis. Parte de suas obras foi realizada em Salvador, na Bahia, onde viveu de 1958 a 1964, a convite do reitor da Universidade Federal da Bahia (UFBA), recém-criada.

Projetou diversos teatros. Na cidade de São Paulo foi responsável pelo MASP, Sesc/Fábrica Pompeia e Teatro Oficina; em Jundiaí criou o Politeama; no Rio de Janeiro, o Teatro Bar, no Morro da Urca.

Foi editora da revista *Habitat*, sob o pseudônimo de Alencastro, e escreveu artigos para várias revistas. Organizou exposições das quais foi curadora e arquiteta, como *A mão do povo brasileiro*, no MASP (1969); *Design no Brasil: história e realidade*, no Sesc Pompeia (1982); *Mil brinquedos para a criança brasileira*, no Sesc Pompeia (1982); *Caipiras, capiaus: pau a pique*, no Sesc Pompeia (1984); *Entreato para crianças*, no Sesc Pompeia (1985); e *África negra*, no MASP (1988).

Como cenógrafa, realizou um trabalho inovador. Começou na Bahia com a *Ópera dos três tostões*, dirigida por Martim Gonçalves no Teatro Castro Alves, em 1960. No ano seguinte, no mesmo teatro, criou cenografia e figurino para a peça *Calígula*, de Albert Camus.

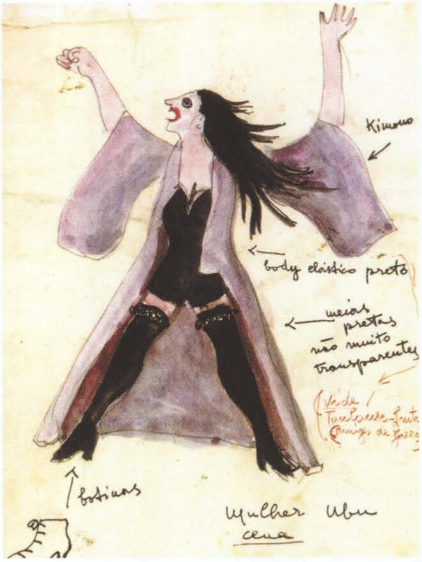
Mas foi no Teatro Oficina, junto com o diretor José Celso Martinez Corrêa, que realizou suas obras mais importantes no teatro. Dois grandes exemplos de sucesso são a cenografia e o figurino de *Na selva das cidades*, de Brecht, em 1969, e *Gracias Señor*, em 1971, no Teatro Tereza Rachel, no Rio de Janeiro.

Com o diretor Cacá Rosset fez a cenografia e o figurino para *Ubu – folias physicas, pataphsycas e musicaes*, em 1985.

No cinema, criou a cenografia e o figurino para *A compadecida,* de George Jonas (1968), e *Prata Palomares*, de André Faria (1970).

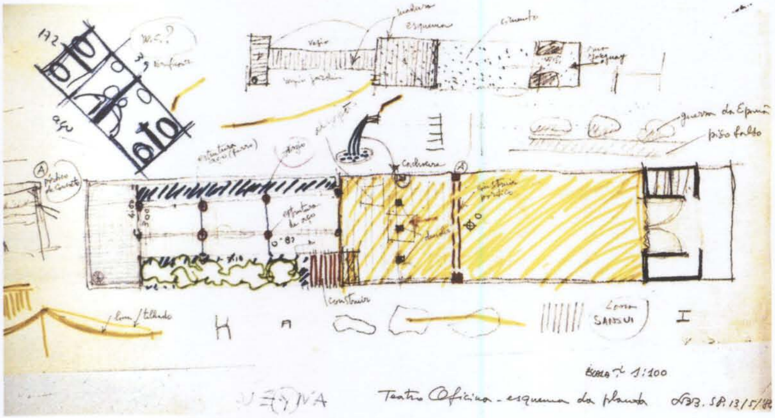
Lina Bo Bardi foi também educadora. Criou e dirigiu o curso de Desenho Industrial no Instituto de Arte Contemporânea do MASP (IAC) e lecionou na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

Organizou e escreveu o livro *Lina Bo Bardi*, que traça um panorama abrangente de sua vida e de seu trabalho.

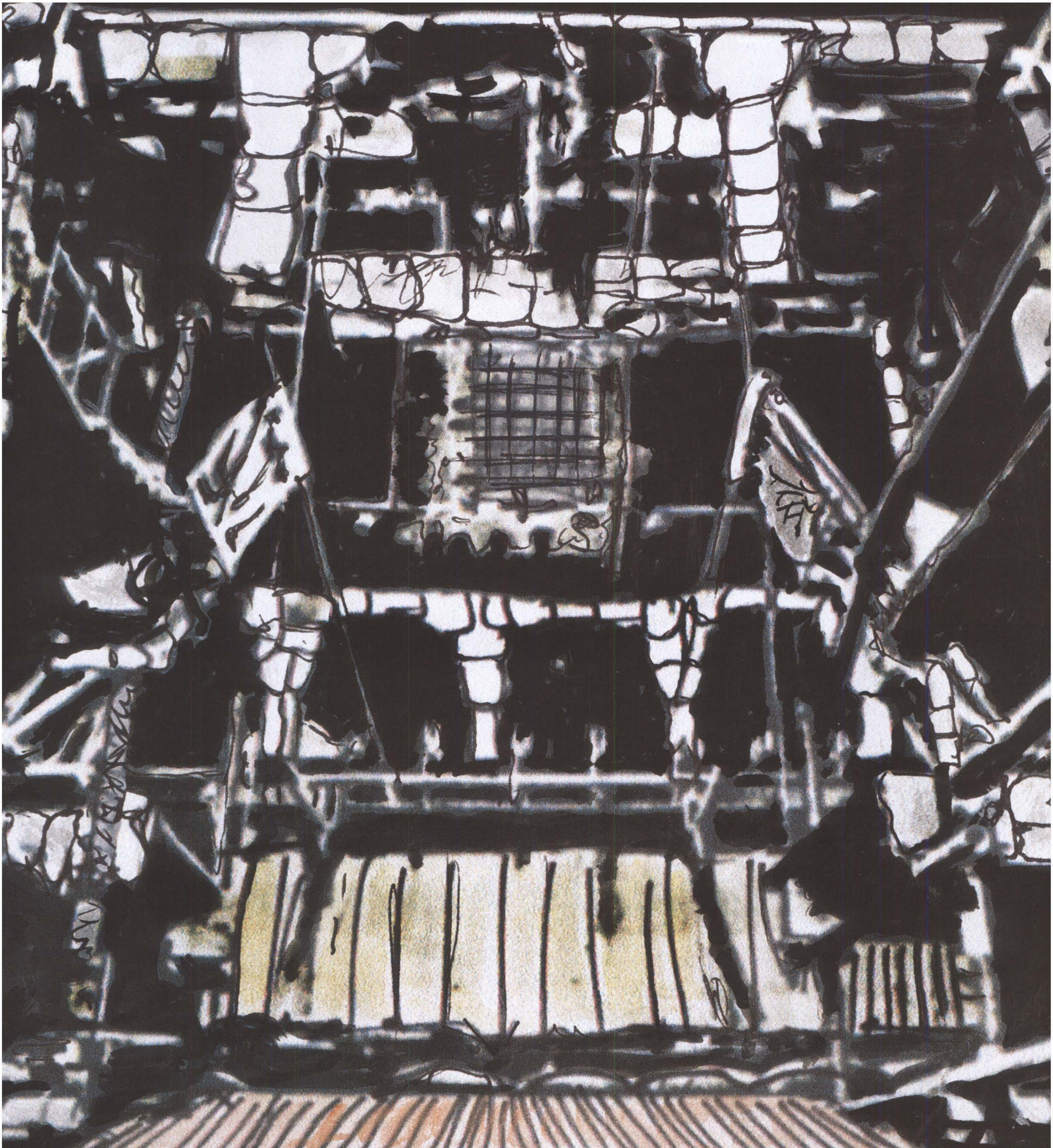

Kimono
body elástico preto
meias pretas não muito transparentes
Vide /
botinas
Mulher Ubu
cena

Desenho de Lina Bo Bardi para figurino de Mãe Ubu, do espetáculo *Ubu, folias physicas, pataphysicas e musicaes*, de Alfred Jarry, direção de Cacá Rosset, Teatro João Caetano, São Paulo, 1985.
Coleção Victor Nosek.

Espetáculo *Ubu, folias physicas, pataphysicas e musicaes*, de Alfred Jarry, direção de Cacá Rosset, Teatro João Caetano, São Paulo, 1985. Foto de João Caldas.


madeira
esquema
cimento
W.C.?
piso falto
cachoeira
construir
SANSUI
Escala 1:100
Teatro Oficina - esquema da planta
LBB. SP. 13/5/8

Estudo de Lina Bo Bardi para a implantação do teatro Oficina de José Celso Martinez Corrêa, São Paulo, 1984.



LUIZ CARLOS RIPPER

Luiz Carlos Mendes Ripper • Rio de Janeiro, RJ, 1943 – Rio de Janeiro, RJ, 1996

Formado em Letras, Artes e Arquitetura pela Universidade de Brasília, Luiz Carlos Ripper foi cenógrafo, arquiteto cênico, figurinista, iluminador, produtor e diretor de teatro. No cinema, trabalhou como diretor de arte e roteirista ao lado de diretores consagrados como Nelson Pereira dos Santos, Cacá Diegues, Arnaldo Jabor, Walter Lima Júnior e Júlio Bressane.

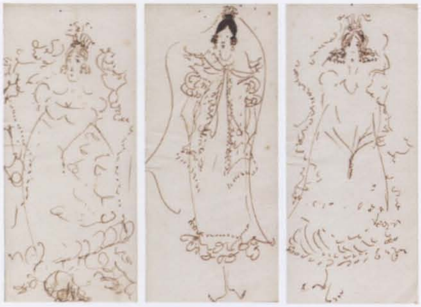
Foi educador, tendo lecionado em cursos de Educação Artística, Artes Cênicas, Artes Plásticas e Cenografia. Participou da reforma didática da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, e, ainda nessa cidade, deu aulas de cenografia no Instituto de Arquitetos do Brasil, na Pontifícia Universidade Católica e na Faculdade de Arquitetura da Universidade Santa Úrsula. Lecionou também no Centro de Extensão Cultural da Universidade de Brasília.

Procurando uma expressão cultural própria, criou cenografias provocativas, que refletiam a inovação proposta pelos principais grupos cariocas da década de 1970.

Em 1986 implantou e passou a dirigir o Centro Técnico da extinta Fundação Nacional de Artes Cênicas (Fundacen), no Rio de Janeiro, onde organizou um valioso acervo técnico e teórico sobre a visualidade nas artes dramáticas. Foi também Ripper quem definiu o campo de atuação daquele órgão. Entre outras atividades, o Centro Técnico se dedicava à pesquisa,

Ilustração de J.C. Serroni para a cenografia de Luiz Carlos Ripper para *Torre de Babel*, produção de Ruth Escobar, no Teatro Ruth Escobar, São Paulo, 1977.

Cenografia do espetáculo *A importância de ser honesto*, de Oscar Wilde, com direção, cenografia e figurinos de Luiz Carlos Ripper, Teatro Dulcina, Rio de Janeiro, 1994. Foto de Luiz Carlos Ripper.



Croquis de figurinos desenhados por Luiz Carlos Ripper para o filme *Azyllo muito louco*, direção de Nelson Pereira dos Santos, 1969-71.

planejamento, ensino e assessoria na construção e reforma de espaços cênicos. Durante sua gestão, Ripper empenhou-se na formação de grupos de estudo, estimulando a reflexão sobre o campo da cenografia.

Nas décadas de 1950 e 1960, o contato com Darcy Ribeiro incentivou-o a conhecer o Brasil das regionalidades, das variedades materiais, artesanais e conceituais. Suas referências simbólicas visuais também se enriqueceram, na época, com os formadores do Cinema Novo e dos teatros experimentais: Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Leon Hirszman, Walter Lima, Cacá Diegues, Zé Celso. Ampliando seu repertório de linguagens, consolidou o caráter experimentalista de seu trabalho.

Dimensionava os cenários de modo que pareciam arrancados do mundo real e instalados no palco do teatro como objetos que "não cabiam", conferindo assim à cenografia um peso dramático próprio.

Muitas vezes acumulou as funções de diretor, produtor, cenógrafo, figurinista e iluminador. Entre seus trabalhos dos anos 1970 destacam-se o cenário e o figurino para *Hoje é dia de rock*, de José Vicente, com direção de Rubens Corrêa (1971), e para *A China é azul*, de José Wilker (1972). O figurino dos dois espetáculos foi premiado: o primeiro recebeu o Prêmio Governador do Estado; o segundo, o Prêmio Molière.

O cenário de Ripper para esses espetáculos propunha a integração entre os atores e a plateia: a ação se desenrolava em uma passarela, cercada pelos espectadores.

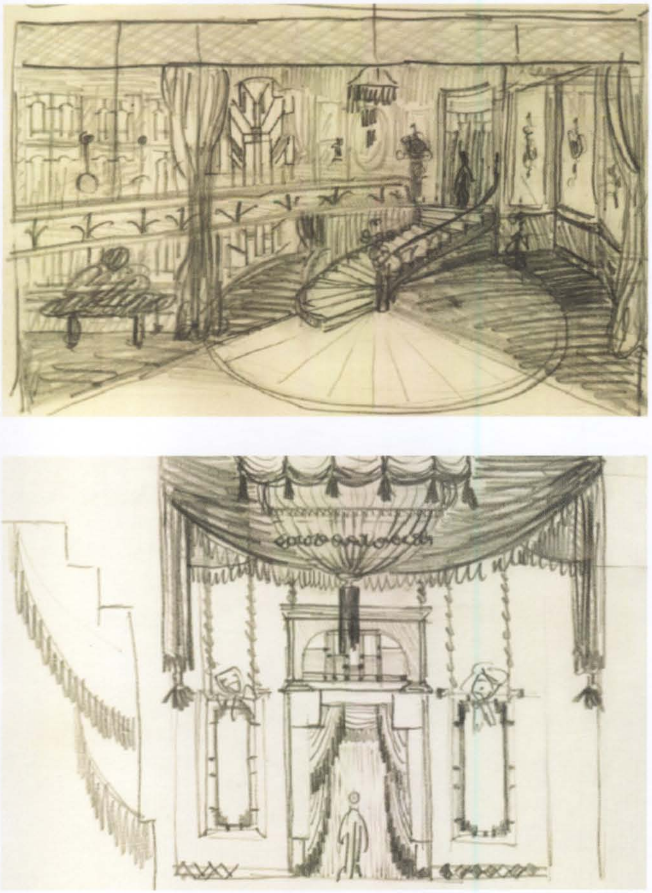
Destacam-se também a direção, cenografia e figurino para *Avatar*, de Paulo Afonso Grisolli (1974); *Torre de Babel*, produção do Teatro Ruth Escobar (1977); *El día que me quieras*, de José Ignácio Cabrujas (1980); e *Extra-vagância* (1988), de Dacia Maraini, Prêmio Shell de Cenografia.

No fim dos anos 1980, dedicou-se a pesquisar a fusão visual e técnica de materiais bastante distintos, como um pedaço de bambu e um objeto de aço, procurando uma linguagem harmoniosa em meio à tensão dos materiais.

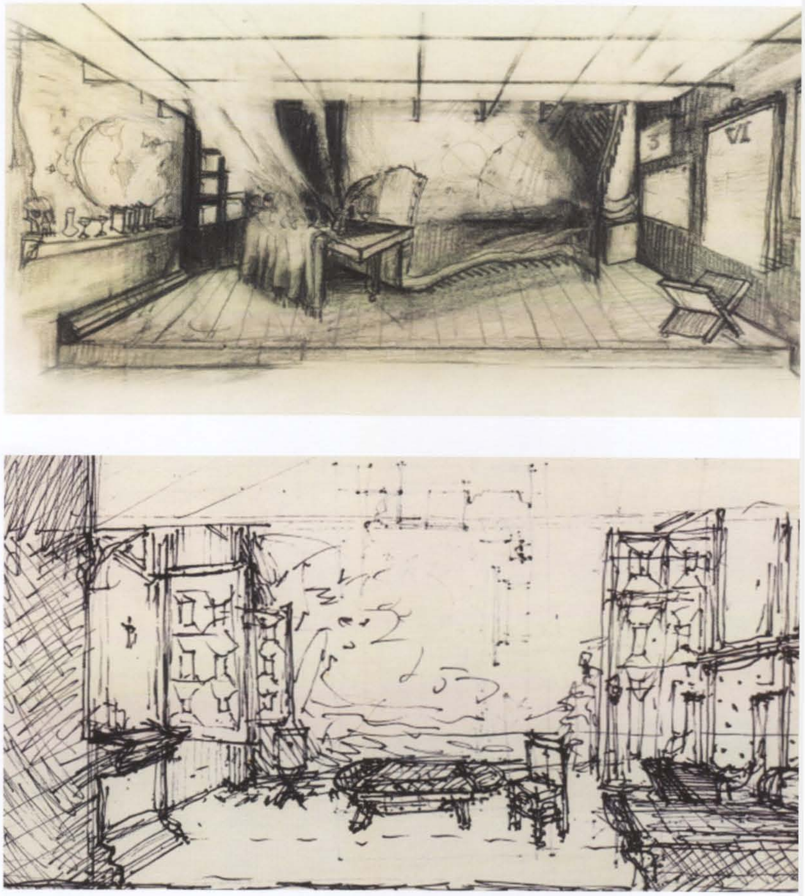
Seu trabalho no cinema rendeu-lhe seis prêmios Coruja de Ouro, da Academia Brasileira de Cinema. Como diretor de arte participou de *Xica da Silva* (1976) e *Quilombo* (1983), ambos de Cacá Diegues; *Azyllo muito louco* e *Fome de amor*, de Nelson Pereira dos Santos; e *São Bernardo*, de Leon Hirszman, entre outros filmes. Escreveu também alguns roteiros, como *Fome de amor*, dirigido por Nelson Pereira dos Santos e com Leila Diniz no elenco (1968).

Ministrou cursos de cenografia em diversas cidades do Brasil, além de palestras e seminários. Seu trabalho no ensino visava sobretudo à formação de profissionais que refletissem sobre seu processo criativo e que tivessem acesso simultaneamente a conhecimentos artísticos e técnicos.

Em 2001 foi homenageado pela Secretaria de Audiovisual do Ministério da Cultura, que criou o Prêmio Luiz Carlos Ripper de Direção de Arte.



Croquis de Luiz Carlos Ripper para a cenografia do espetáculo *Adorável Júlia*, de Somerset Maugham, Guy Bolton e Marc Gilbert Sauvajon, direção de Marília Pêra e Domingos de Oliveira, Teatro Copacabana,



Croquis de Luiz Carlos Ripper para cenografia de *Encontro de Descartes e Pascal*, de Jean-Claude Brisville, direção de Jean-Pierre Miquel, Teatro da Aliança Francesa, Rio de Janeiro, 1987.

MÁRCIO MEDINA

Márcio Munhóz Medina • São Paulo, SP, 1955

Cenógrafo e figurinista, Márcio Medina cursou a Escola Paulista de Belas Artes em 1978. Formou-se também em comunicação visual e em propaganda e *marketing*. Depois de assistir a uma encenação de *Macunaíma*, de Antunes Filho, despertou para o teatro e para as possibilidades cenográficas. Naquele espetáculo, uma folha de jornal em um palco negro representava uma ilha.

Em 1976, Márcio Medina criou o cenário e o figurino para *A ópera dos três vinténs*, de Bertolt Brecht, dirigida por Antonio Mercado. Seguiram-se dois espetáculos dirigidos por Marcio Aurélio: *Hamlet*, de William Shakespeare (1981), e *Divina encrenca,* de Geraldo Carneiro (1981).

Na mesma época fez os cenários para *Othello*, de William Shakespeare, encenado por Juca de Oliveira (1983). No ano seguinte participou do ciclo de leituras de textos brasileiros, criando o cenário para a leitura de *O homem e o cavalo*, de Oswald de Andrade, com direção de José Celso Martinez Corrêa.

Para *Meu tio, o Iauaretê*, de João Guimarães Rosa, dirigido por Roberto Lage (1986), Márcio Medina trabalhou com espaços limpos, remetendo ao clima árido do sertão. Bem diferente foi o elaborado cabaré que criou para o espetáculo de dança *Emoções baratas* (1987), produzido por José Possi Neto.

Espetáculo *BR-3*, encenado no Rio Tietê, pelo Grupo Teatro da Vertigem, direção de Antônio Araújo, São Paulo, 2006. Foto de Nelson Kao.

Para *Peer Gynt*, de Ibsen, com direção de Roberto Lage e Dan Stulbach no elenco (1989), fez o cenário e o figurino. Seguiu-se *O lamento de Ariadne,* de Beatriz Azevedo, com Cibele Forjaz (1990), em que o cenário remete ao labirinto do Minotauro.

Na década de 1990 Medina fez diversas cenografias na Itália, entre elas o monólogo *25 homens*, de Plínio Marcos, dirigido por Roberto Bacci (1991), e *Uma vida defeituosa*, com o mesmo diretor (1997). Ao mesmo tempo, continuava trabalhando em produções brasileiras, como *Luz calma e volúpia*, de Ivaldo Bertazzo (1991); *Perdidos na praia*, de Leo Lama, com direção de Fauzi Arap (1994); *Verás que é tudo mentira*, de Reinaldo Maia (1995); *A quarta estação*, com texto de Fauzi Arap e Ricardo Halac (1996); e *Ensaio para Danton*, adaptação da peça *A morte de Danton,* do alemão Georg Büchner, com a Companhia do Latão (1997). Cenografou ainda *Caixa dois*, de Juca de Oliveira (1997).

Espetáculo *BR-3*, encenado no Rio Tietê, pelo Grupo Teatro da Vertigem, direção de Antônio Araújo, São Paulo, 2006. Foto de Nelson Kao.

Entre os vários prêmios que ganhou, destacam-se os Prêmios Shell de Cenografia por seu trabalho em *Sacromaquia*, de Antônio Rogério Toscano, com direção de Maria Thaís (2000), e em *Um trem chamado desejo*, criado pelo grupo Galpão e dirigido por Chico Pelúcio (2001).

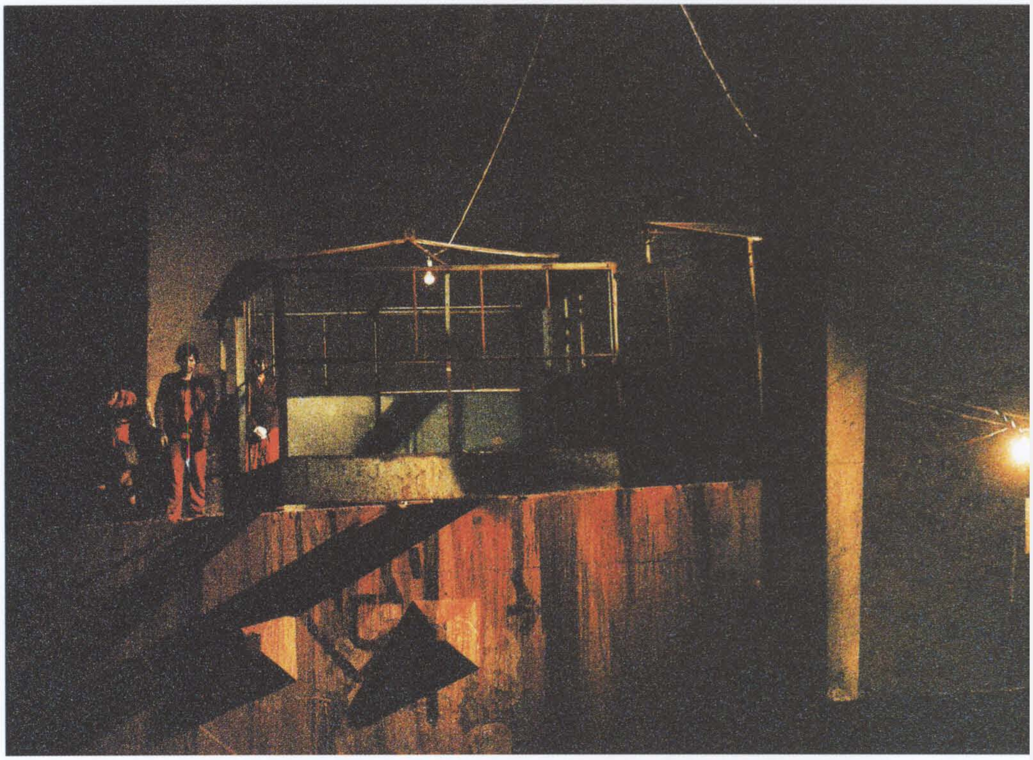
Também com o grupo Galpão Medina fez *O partido,* adaptação livre da obra *O visconde partido ao meio*, de Italo Calvino, com direção de Cacá Carvalho (1999). O espetáculo fala de pessoas divididas, que não conseguem se ver por inteiro. Para representá-las, Medina criou um figurino dividido ao meio: a metade esquerda era um personagem e a metade direita era outro.

Em 2002 elaborou o cenário e o figurino para nova montagem de *Hamlet,* de William Shakespeare, dirigido por Francisco Medeiros e apresentado no Teatro Popular do Sesi. No ano seguinte foi um dos representantes do Brasil na Quadrienal de Cenografia de Praga.

Em 2011 criou os cenários de *O amante,* de Harold Pinter, com direção de Francisco Medeiros. Nesse espetáculo Medina utilizou persianas para sugerir a ambiguidade dos personagens.

Para ele, o cenário não é apenas uma construção espacial:

> [...] Cenografia não é só o que você põe no espaço [...] cenografia é o próprio espaço. As pessoas às vezes preenchem o espaço e não o consideram em si. O espaço é o teatro, é a caixa [...] Ela [a cenografia] deve superar o conceito de uma cenografia parada, cordata, como uma ilustração autônoma e passiva de encenação. Eu acho que a cenografia tem que ser parte integrante e tem de exprimir visivelmente a atmosfera, o significado da dramaturgia e do espetáculo.[1]



Espetáculo *BR-3*, encenado no Rio Tietê, pelo Grupo Teatro da Vertigem, direção de Antônio Araújo, São Paulo, 2006. Foto de Nelson Kao.

---

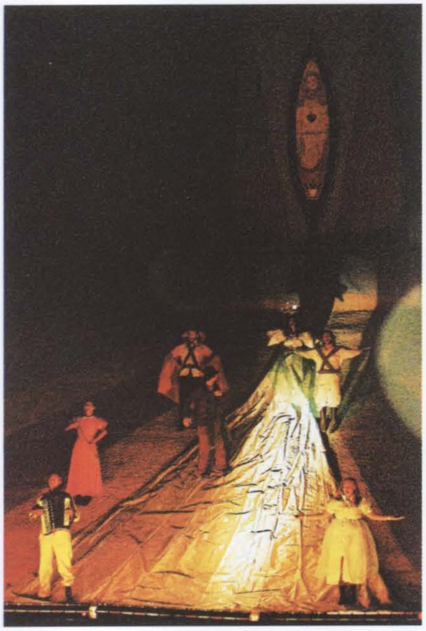
[1] Jornal *Espaço Cenográfico News*, n. 19, dezembro de 2002, São Paulo, SP, p. 6.

Espetáculo BR-3, encenado no Rio Tietê, pelo Grupo Teatral da Vertigem, direção de Antônio Araújo, São Paulo, 2006. Foto de Nelson Kao

Espetáculo *Till: a saga de um herói torto*, de Luís Alberto de Abreu, direção de Júlio Maciel, Grupo Galpão, Belo Horizonte, 2009. Fotos de Guto Muniz.

Espetáculo *Um trem chamado desejo,* de Luís Alberto de Abreu, direção de Chico Pelúcio, Grupo Galpão, Belo Horizonte, 2000. Foto de Guto Muniz.

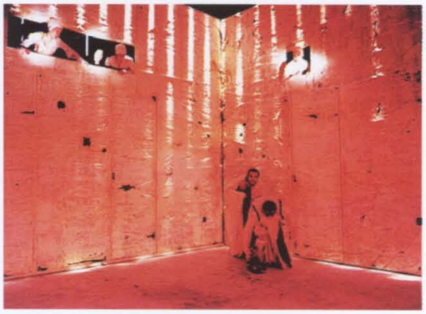
Espetáculo *Tauromaquia*, de Alessandro Toller, direção de Maria Thaís, Sesc Anchieta, São Paulo, 2004. Foto de Márcio Medina.



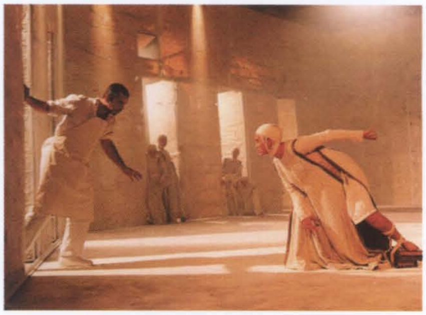
Espetáculo *BR-3*, encenado no Rio Tietê, pelo Grupo Teatro da Vertigem, direção de Antônio Araújo, São Paulo, 2006. Foto de Nelson Kao.

Espetáculo *BR-3*, encenado no Rio Tietê, pelo Grupo Teatro da Vertigem, direção de Antônio Araújo, São Paulo, 2006. Foto de Nelson Kao.

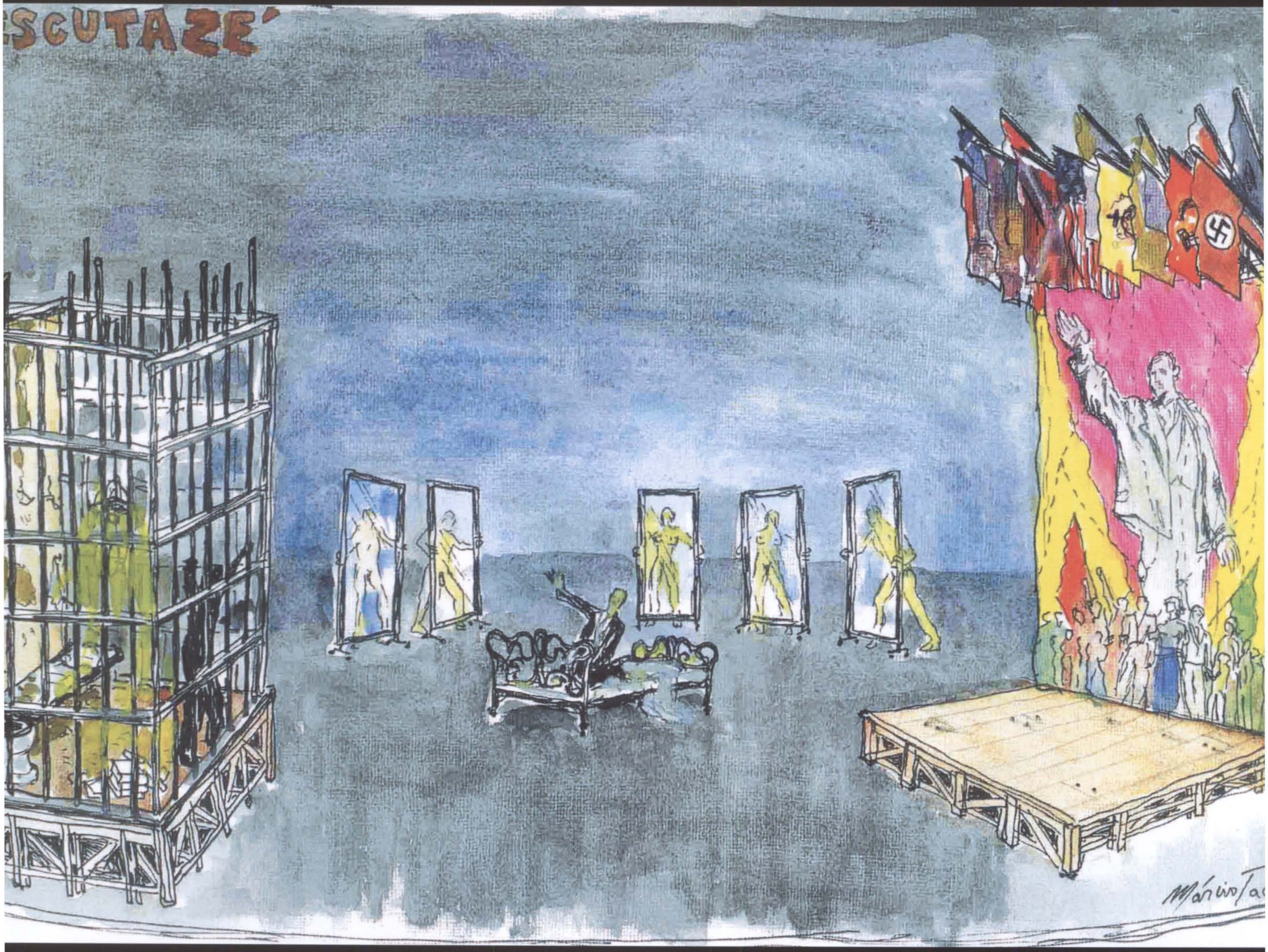
Espetáculo *Sacromaquia*, de Antonio Rogério Toscano, direção de Maria Thaís, Sesc Belenzinho, São Paulo, 2000. Foto de Alexandre Catan.



Espetáculo *Sacromaquia*, de Antônio Rogério Toscano, direção de Maria Thaís, Sesc Belenzinho, São Paulo, 2000. Foto de Alexandre Catan.



Espetáculo *Sacromaquia*, de Antônio Rogério Toscano, direção de Maria Thaís, Sesc Belenzinho, São Paulo, 2000. Foto de Alexandre Catan.

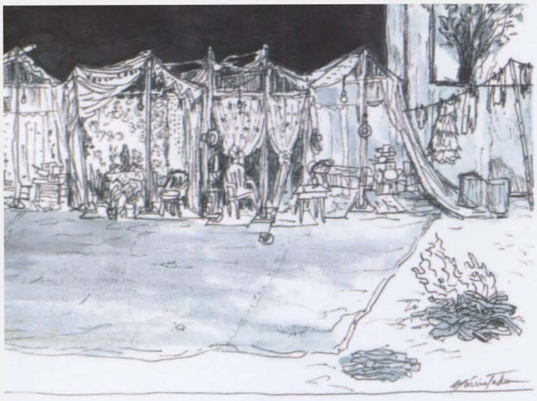

ESCUTAZE'
Márcio Ta

MARCIO TADEU

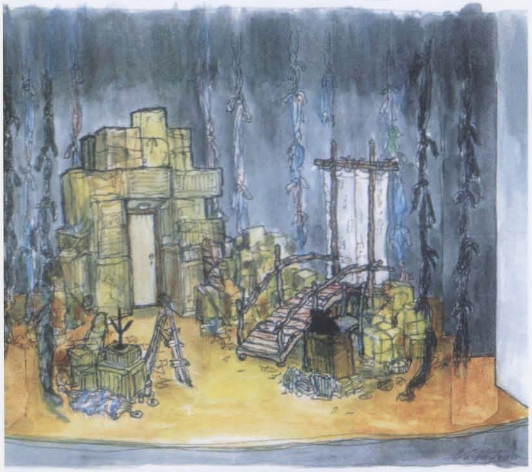
Marcio Tadeu Santos Souza • São José do Rio Preto, SP, 1949

Formado em Arquitetura pela FAU-USP e interpretação teatral pela EAD-USP, Marcio é cenógrafo, figurinista, artista gráfico e ator. Entre as cenografias que criou, destacam-se: *Escuta, Zé*, de Wilhelm Reich, adaptado por Marilena Ansaldi com direção de Celso Antunes (1977), para o qual fez também o figurino; *Os sete pecados capitais do pequeno burguês*, de Bertold Brecht e Kurt Weill, com direção de Celso Nunes (1984); *Na carrera do Divino*, de Carlos Alberto Soffredini, dirigido por Paulo Betti (1979); *Cerimônia para um negro assassinado,* de Fernando Arrabal, também com direção de Paulo Betti (1977), pelo qual recebeu o Prêmio Governador do Estado; *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*, de Bertold Brecht e Kurt Weill, com direção de Ademar Guerra (1976); *Dois perdidos numa noite suja*, de Plínio Marcos, dirigido por Fauzi Arap (1987), para o qual Marcio criou cenário, figurino e programação visual; *Adorável desgraçada*, de Leilah Assumpção, também com direção de Fauzi Arap (1994); *Zoo story*, de Edward Albee, direção de João Albano, no Café Teatro Odeon (1978); *No Natal a gente vem te buscar*, de Naum Alves de Souza, com direção de João Albano, Teatro Ruth Escobar (1990); *Antares*, de Alcides Nogueira, com direção de Francisco Medeiros (1990); e *Homeless*, de Noemi Marinho, também dirigido por Francisco Medeiros (1991), que recebeu indicação para o Prêmio Shell.

Escuta, Zé, de Wilhelm Reich, com Marilena Ansaldi, direção de Celso Nunes, Sala Galpão do Teatro Ruth Escobar, São Paulo, 1977. Ilustração de Marcio Tadeu.



Ciganos, um povo invisível, autoria e direção de Reinaldo Santiago, Tendal da Lapa, São Paulo, 2007. Ilustração de Marcio Tadeu.



Desenho de cenografia para *O grande grito*, de Gabriela Rabelo, direção José Renato, Sala Jardel Filho do Centro Cultural São Paulo, São Paulo, 2011. Ilustração de Marcio Tadeu.

Por seu cenário e figurino para *As 1001 noites*, direção e adaptação de Lu Martin, Teatro TBC – Assobradado 1989 (1990), recebeu o Prêmio APCA de melhor cenário, o Prêmio Apetesp, de melhor cenário e figurino, e a indicação para o Molière. Com *O saci* (texto, direção e adaptação de Vladimir Capella, 1993), Marcio obteve novo reconhecimento: Prêmio Apetesp de Cenografia e Figurino.

Em muitos desses trabalhos, Marcio integrava os grupos Lux in Tenebris e Teatro dos Benditos Malditos.

Participou como cenógrafo da Quadrienal de Praga quatro vezes, com as exposições *Werther* (1995), *O teatro de Eugênio Kusnet* (1999), *Lear para nossos tempos* (2003) e *Nelson Rodrigues mostra a vida como ela é* (2007). Representou a Unicamp nas mostras da seção Escolas de Cenografia, nas edições de 1995 e 1999 da Quadrienal. Em 2003, participou também da mostra da Scenofest, projeto educacional organizado pela Quadrienal e pela Organização Internacional de Cenógrafos, Técnicos e Arquitetos de Teatro (Oistat).

O interesse pela carreira surgiu durante a infância na cidade paulista de Taubaté, quando Marcio Tadeu assistiu pela televisão à montagem de *A visita da velha senhora,* de Friedrich Dürrenmatt, com Laura Cardoso:

> Aquilo me deu uma adrenalina tão grande que não consegui dormir a noite inteira e acordei com uma certeza tão grande de que o que eu queria fazer era teatro. A partir daquele momento comecei a tentar fazer teatro em escola, grupinhos amadores, coisas que surgissem em Taubaté. É claro que como eu desenhava, como eu tinha jeito para essas coisas, cenário e figurino ficavam comigo. Lembro-me de coisas de teatro amador que fazia, extremamente risíveis como cenografia, mas de uma pureza muito grande. Mas acho que esse é o caminho, a coragem de colocar a mão na massa, pois não há aprendizado sem a prática.[1]

A aproximação com o teatro aconteceu ainda na Faculdade de Arquitetura, onde teve professores renomados como Sérgio Ferro, Renina Katz, Flávio Império e Flávio Motta. Participou do Teatro da Universidade de São Paulo, o TUSP, e em seguida cursou a Escola de Arte Dramática (EAD). A cenografia dos espetáculos passou a interessá-lo.

---

[1] Jornal *Espaço Cenográfico News*, n. 6, outubro de 1998, São Paulo, SP, p. 5.

O Teatro de Arena Eugênio Kusnet teve um papel importante em sua formação profissional:

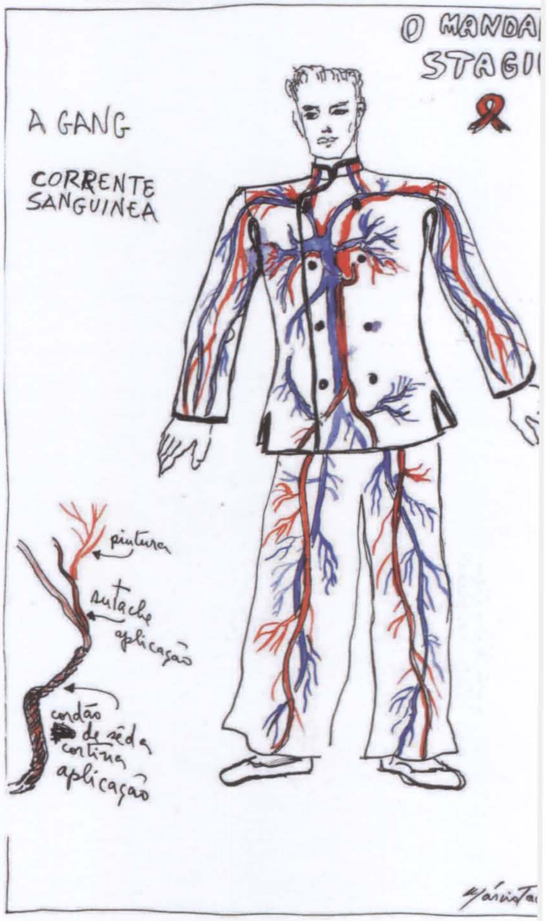
> Aos poucos, o próprio espaço foi me conscientizando através de meus erros e me alertando para pontos de tensão, áreas de dispersão, fluxos energéticos, níveis, linhas de força, lugares onde as cenas crescem para o público e lugares onde as cenas se apagam inexplicavelmente. Se não aprendermos a sentir, a ler o espírito daquele espaço, iremos dando cinzeladas a esmo, e podemos até fazer cenografia, mas não libertá-la. A exposição desses processos cenográficos é uma maneira de refletir sobre o próprio espaço; espaço único, assimétrico, intimista como o espaço do Eugênio Kusnet.[2]

Trabalhou como cenógrafo na TV Cultura por cerca de três anos, o que lhe abriu uma nova perspectiva em termos de tempo, uma vez que a televisão requer agilidade na resolução de problemas cenográficos.

Criou, ainda, cenografias para espetáculos de dança, como os do Ballet Stagium, uma área muito específica: "A cenografia para a dança pede grandes áreas livres e muito trabalho com cor e luz".[3]

Para ele, antes de elaborar o projeto de cenografia é preciso coletar referências e sentir o clima do espetáculo. Sua visão da cenografia é abrangente, graças a sua experiência como ator: "Adoro trabalhar em cena, por isso tenho um pouco desse recuo de ver como o ator se sente no espaço dentro do palco. A formação de um cenógrafo depende de um bombardeio de informações unido à prática, que é essencial; não adianta aprender só na teoria".[4]

Além das criações cenográficas e das diversas outras funções que exerce no teatro, Marcio Tadeu também se destaca por suas atividades no ensino: fundou o Departamento de Artes Cênicas da Unicamp, onde leciona Cenografia e Carreira do Magistério Artístico, que equivale ao doutorado.



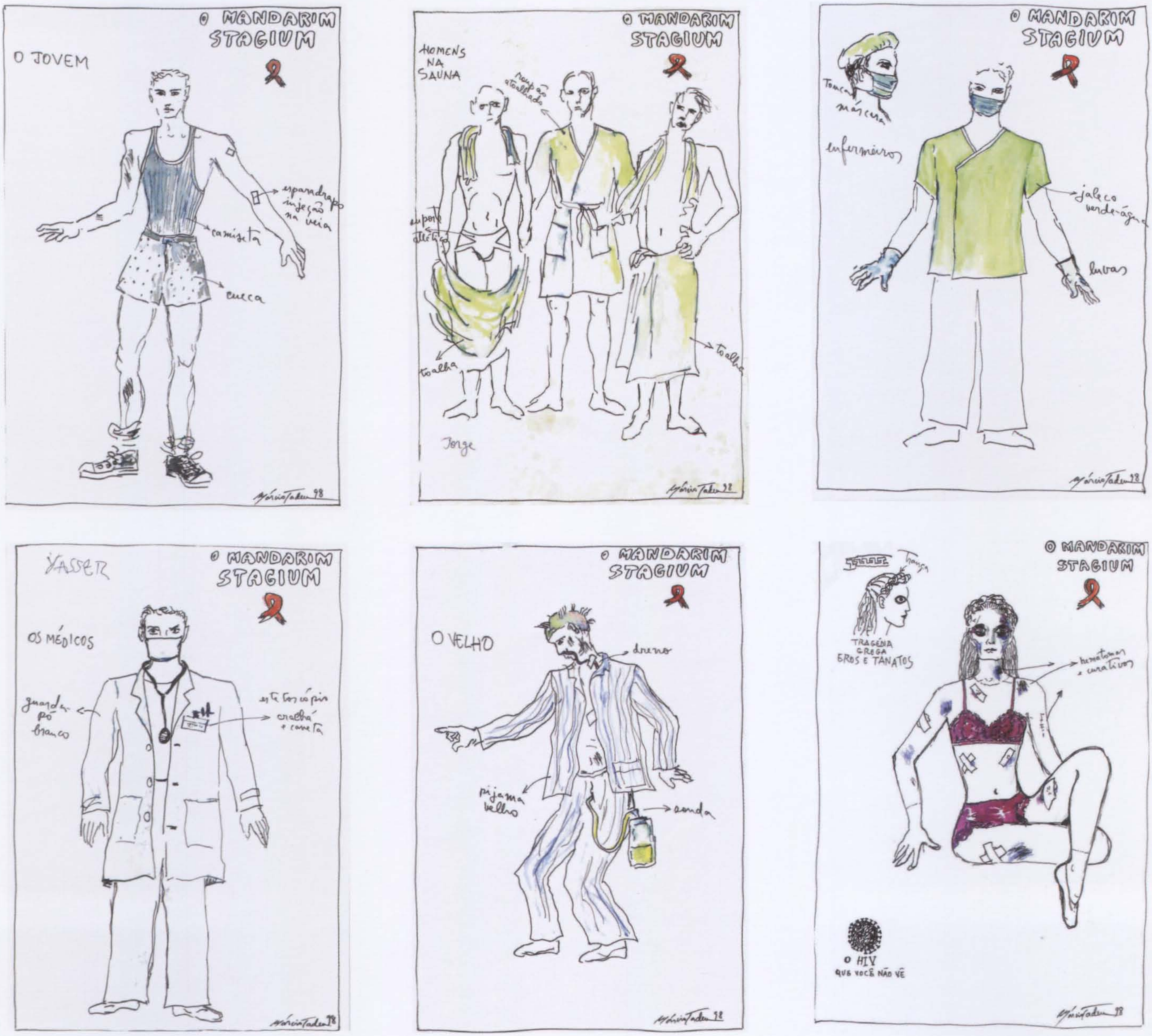
Desenho de figurino para o balé *O mandarim miraculoso*, música de Béla Bartók, coreografia de Décio Otero para o Ballet Stagium, Teatro Sesc Anchieta, São Paulo, 1983. Ilustração de Marcio Tadeu.

---

[2] Catálogo *Espaço da cena latino-americana*, exposição no Memorial da América Latina, São Paulo, SP, 1998, p. 25.

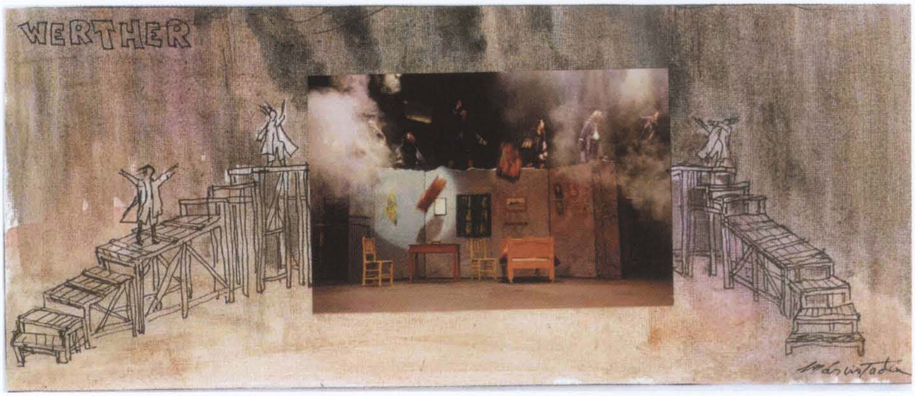
[3] Jornal *Espaço Cenográfico News*, n. 6, outubro de 1998, São Paulo, SP. p. 5.

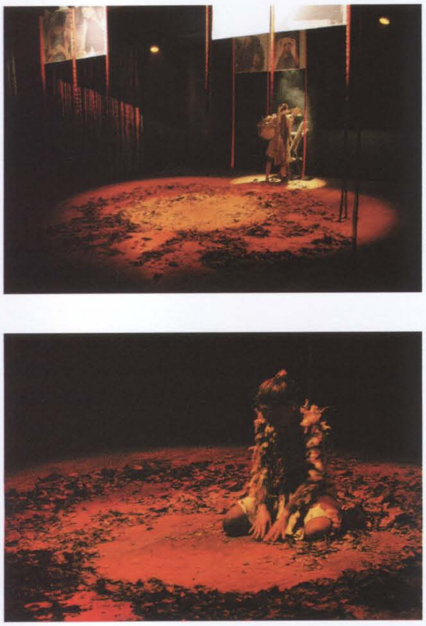
[4] Idem.


O MANDARIM STAGIUM
O JOVEM
esparadrapo injeção na veia
camiseta
cueca
Marcio Tadeu 98
O MANDARIM STAGIUM
HOMENS NA SAUNA
roupão atoalhado
suporte atlético
toalha
toalha
Jorge
Marcio Tadeu 98
O MANDARIM STAGIUM
touca
máscara
enfermeiro
jaleco verde-água
luvas
Marcio Tadeu 98
YASSER
O MANDARIM STAGIUM
OS MÉDICOS
guarda-pó branco
estetoscópio
crachá + caneta
Marcio Tadeu 98
O MANDARIM STAGIUM
O VELHO
dreno
pijama velho
sonda
Marcio Tadeu 98
O MANDARIM STAGIUM
trança
TRAGÉDIA GREGA
EROS E TANATOS
hematomas + curativos
O HIV
QUE VOCÊ NÃO VÊ
Marcio Tadeu 98

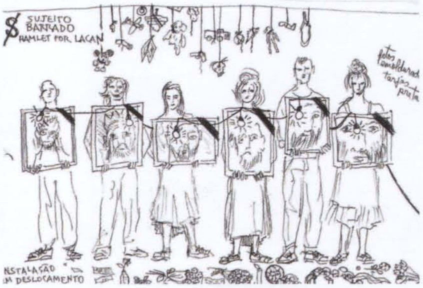
Desenhos de figurinos para o *balé*
O mandarim miraculoso, música de Béla
Bartók, coreografia de Décio Otero para o
Ballet Stagium, Teatro Sesc Anchieta, São
Paulo, 1983. Ilustração de Marcio Tadeu.

Cenografia de *Werther*, de Goethe, adaptação e direção de Marcio Tadeu, Teatro do Centro de Convivência de Campinas, São Paulo, 1993. Foto do Arquivo Marcio Tadeu.

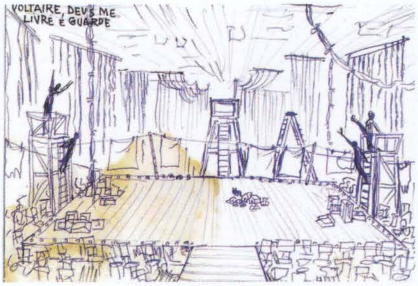




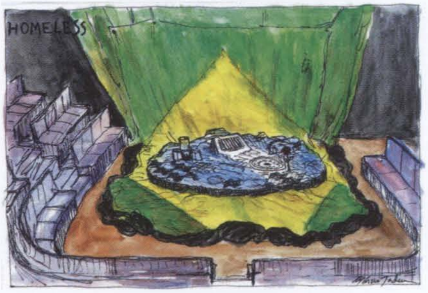
Espetáculo *O nó das águas*, intérprete Carolina Nelchert, direção de Graziela Rodrigues, figurino de Heloísa Cardoso, Departamento de Artes Corporais da Unicamp, Campinas, São Paulo, 2008-2009. Foto de Fabiana Grassano.


$ SUJEITO BARRADO
HAMLET POR LACAN
INSTALAÇÃO EM DESLOCAMENTO

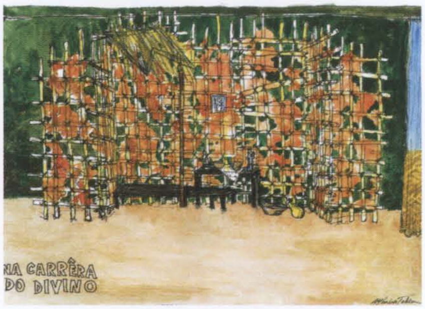
Desenho para *Hamlet, sujeito barrado*, de Shakespeare/ Lacan/ Marcio Tadeu, direção de Marcio Tadeu, Porão do Centro Cultural São Paulo, Sala Ademar Guerra, São Paulo, 2001. Ilustração de Marcio Tadeu.


VOLTAIRE, DEUS ME LIVRE E GUARDE

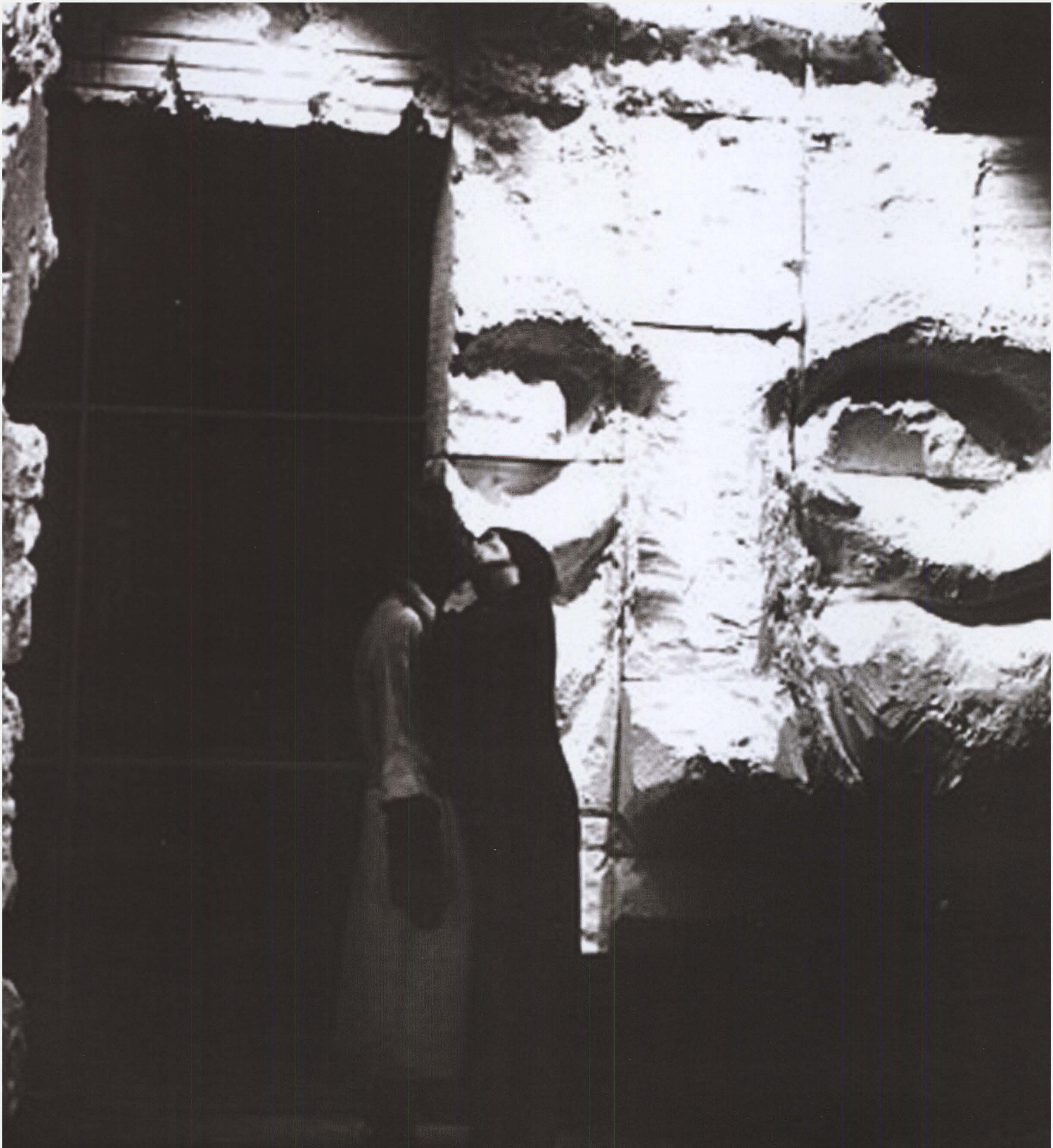
Desenho para cenografia de *Voltaire, Deus me livre e guarde*, de Oswaldo Mendes, direção de Márika Gidali, Porão do Centro Cultural São Paulo, Sala Ademar Guerra, São Paulo, 1998. Ilustração de Marcio Tadeu.



Desenho de cenografia para *Homeless*, de Noemi Marinho, direção de Francisco Medeiros, Teatro de Arena Eugênio Kusnet, São Paulo, 1991. Ilustração de Marcio Tadeu.


NA CARRÊRA DO DIVINO

Na carreira do divino, de Carlos Alberto Soffredini, direção de Paulo Betti, Teatro de Arena Eugênio Kusnet, São Paulo, 1978. Ilustração de Marcio Tadeu.



É formado em Arquitetura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Aprimorou seus estudos em cenografia e arquitetura cênica na França, integrando a geração de arquitetos-cenógrafos brasileiros. No começo de sua carreira, ainda jovem, promoveu junto com outros artistas jovens e inquietos uma renovação de ideias nas produções teatrais do Rio de Janeiro.

Em 1964 produziu trabalhos com diretores como Tite de Lemos em *A tempestade*, e Paulo Afonso Grisolli em *Mortos sem sepultura*. Artista premiadíssimo, faz em 1965 o espetáculo *O labirinto*, dirigido por Luiz Carlos Maciel, e já nesse mesmo ano leva o Prêmio Molière de melhor cenografia com *A vida impressa em dólar*, de Clifford Odetts, direção de Paulo Afonso Grisolli. Destaca-se também com *O sr. Puntila e seu criado Matti*, de Bertolt Brecht, encenada por Flávio Rangel em 1966, na qual as soluções arquitetônicas de linhas retas desenham a cena com geométrica precisão.

MARCOS FLAKSMAN

Rio de Janeiro, RJ, 1944

Foi dele, em 1967, a cenografia da primeira montagem carioca do texto de estreia de Plínio Marcos, *Dois perdidos numa noite suja*, com direção de Fauzi Arap. Em 1968, para a montagem de *O poder negro*, de LeRoi Jones, com direção de Fernando Peixoto, constrói sobre o palco giratório do Teatro Oficina um vagão de metrô, obtendo grande rendimento no envolvimento do público. Ganha novamente o Molière em 1968, como melhor cenógrafo, com *Hipólito*, de Eurípides, encenação de Tite de Lemos.

Abertura de *Hipólito*, de Eurípides, direção de Tite de Lemos, Teatro Nacional de Comédia, Rio de Janeiro, 1968. Foto de Marcos Flaksman.

Ópera *Così fan tutte*, de Mozart, direção de Leon Major, Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 1999. Foto de Marcos Flaksman.

Em 1969, no Teatro Ipanema, com direção mais uma vez de Fauzi Arap, cria com sugestivo impacto o desolado interior de uma agência bancária, ambiente onde se dá *O assalto*, texto de José Vicente. Todo o seu talento pode ser constatado em 1970 no espetáculo *Alice no país divino-maravilhoso*, montagem tropicalista que Flaksman cria com muita imaginação, espetáculo este que Paulo Afonso Grisolli adapta do original de Lewis Carrol. Em 1967, para a encenação de Celso Nunes, *Seria cômico...se não fosse sério*, de Dürrenmatt, é preciso na criação da austera sala de estar do general, solicitada pelo original. É dele também a cenografia luxuosa de *O amante de Madame Vidal*, de Louis Verneuill, um grande momento de Fernanda Montenegro. Já em *Coriolano*, de Shakespeare, em 1974, emprega uma visualidade rústica e fornece a ambientação adequada à encenação ríspida e soturna de Celso Nunes.

Mais uma vez, em 1975 leva o Prêmio Molière, quando cria um abarrotado, mas desolado, interior de um teatro semiabandonado, onde transcorre a ação de *Pano de boca*, de Fauzi Arap, em sensível montagem de Antonio Pedro. Também em 1975 cria dois cenários de base arquitetônica complexa e grandes movimentos de maquinaria construídos para *Absurda pessoa*, de Alan Ayckbourn, encenada por Renato Borghi, onde três cozinhas se apoiam num palco giratório permitindo, em cada ato, o uso de uma delas; e a neoclássica e austera sala principal de uma propriedade rural norte-americana onde transcorre a ação de *A mais sólida mansão*, texto de Eugene O'Neill que exige bem marcados recortes de ambiente, espetáculo dirigido por Fernando Torres.

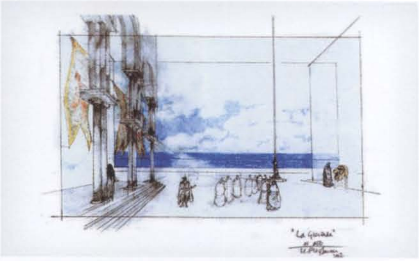
Outro bom momento de sua criatividade manifesta-se em *Equus*, de Peter Shaffer, direção também de Celso Nunes em 1976, para a qual emprega apenas um grande praticável circular e uns poucos objetos cênicos, facilitando com essa limpeza visual o alcance imaginário do drama. Flaksman desenha para *Trivial simples*, de Nelson Xavier, um interior miserável em 1976; e uma sala de classe média um pouco cafona para a deliciosa comédia de Millôr Fernandes *É...*, em 1977, na qual novamente se destaca o talento de Fernanda Montenegro. No ano seguinte faz sua estreia como diretor, com *Nó cego*, drama alegórico de autoria e interpretação de Carlos Vereza, no qual sua soturna cenografia quase medieval rende bem mais que sua condução de cena.

Em 1980, a ambientação para *Rasga coração*, de Oduvaldo Vianna Filho, em que ele usa grandes praticáveis interligados por escadas que permitem as múltiplas passagens entre os tempos e espaços requeridos pela ação, caracteriza-se por uma montagem grandiosa e inovadora. Fora dos palcos, na década de 1980, Marcos Flaksman passa a dedicar-se com afinco à arquitetura de edifícios cênicos, sejam teatros ou auditórios, alcançando resultados expressivos e contribuindo para dotar o país de melhores condições técnicas nas casas de espetáculos. Para o Sesc, desenvolve muitos projetos de teatros, em diversos estados. Também é dele todo o projeto da casa de *shows* Palace, em São Paulo, e ainda a grande reforma das salas de cinema do Cine Belas Artes, que infelizmente fechou suas portas. No Rio de Janeiro, o Teatro Maison de France é restaurado em 1991 sob sua supervisão. Em 1992 é o responsável pelo projeto cenotécnico da sala azul do Itaú Cultural. Em 1993 constrói dois amplos teatros para o Centro de Comunicação Anhembi.

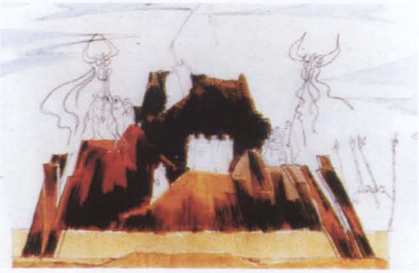
No cinema começou em 1967 com *Garota de Ipanema*, de Leon Hirszman, e trabalhou ainda em *Brasil ano 2000*, em 1968, de Walter Lima Junior, e *Os sete gatinhos*, de Neville D'Almeida, em 1977. Durante os anos 1980 trabalhou em várias produções, inclusive estrangeiras filmadas no Brasil, como *Feitiço do Rio – Blame it on Rio*, em 1984, de Stanley Donen; *A floresta das esmeraldas*, em 1985, de John Boorman, e *Luar sobre Parador*, em 1988, de Paul Mazursky.

A partir dos anos 1990, com a retomada da produção brasileira, faz *O mistério de Robin Hood*, em 1990, e *Os trapalhões e a árvore da juventude*, em 1991, ambos de José Alvarenga, e *Barrela, escola do crime*, em 1990, de Marco Antônio Cury. Também assinou a direção de arte de *O que é isso, companheiro?*, em 1996, de Bruno Barreto; *Villa-Lobos, uma vida de paixão*, em 1999, de Zelito Viana; *A partilha,* em 2001, de Daniel Filho; *O Xangô de Baker Street*, em 2001, de Miguel Faria Jr.; *Benjamin,* em 2003, de Monique Goldenberg; *Sexo, amor e traição*, em 2003, de Jorge Fernando, e *O vestido*, em 2003, de Paulo Thiago.

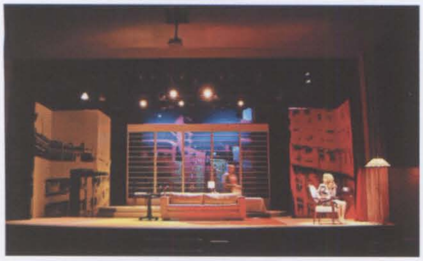
Ganha, em 2005, o prêmio de melhor direção de arte no Festival de Brasília com *O veneno da madrugada*, de Ruy Guerra. Trabalhou ainda, no mesmo ano, em *Vinicius*, de Miguel Faria Jr. Em 2006 fez *Irma Vap – o retorno*, de Carla Camurati, e o estrondoso sucesso *Se eu fosse você,* de Daniel Filho, com os atores consagrados Tony Ramos e Glória Pires. Também em 2006 trabalhou em *Zuzu Angel*, de Sérgio Rezende. Em 2009 assinou a direção de arte de *Budapeste*, de Walter Carvalho, e *Tempos de paz*, de Daniel Filho.



Desenho para *La Gioconda*, de Ponchielli, direção de Alejandro Chacón, Teatro Amazonas, Manaus, 2006.



Desenho para *Yerma*, de García Lorca e Heitor Villa-Lobos, direção de Adolfo Celli, Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 1983.



Cenografia para *Dá uma entradinha pra ver como esse homem me ama*, de Luiz Carlos Góes, direção de Joaquim Vicente, Teatro Sesi, Rio de Janeiro, 2007. Foto de Marcos Flaksman.

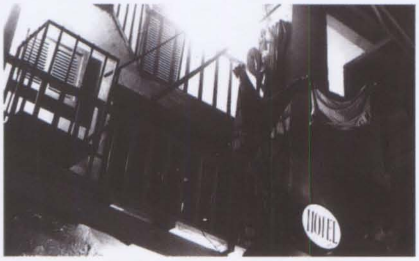


Foto do cenário de *A vida impressa em dólar*, de Clifford Oddets, direção de Paulo Affonso Grisolli, Teatro Dulcina e Teatro Jovem, Rio de Janeiro, 1965. Foto de Marcos Flaksman.

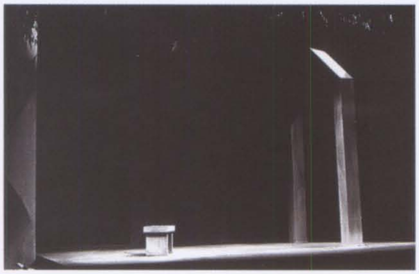
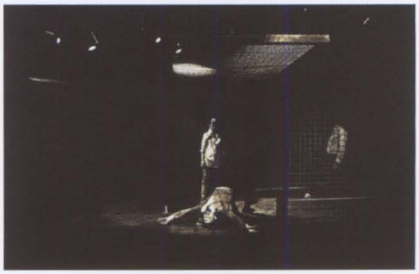
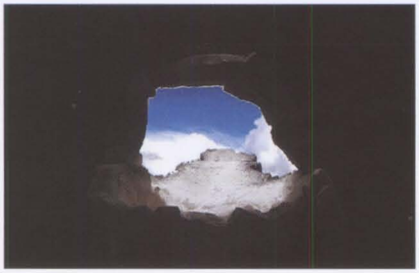


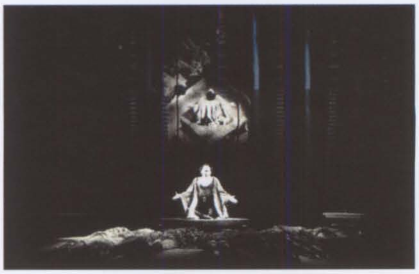
Foto do cenário de *A mais sólida mansão*, de Eugene O'Neill, direção de Fernando Torres, Teatro Glória, Rio de Janeiro, 1976. Foto de Marcos Flaksman.



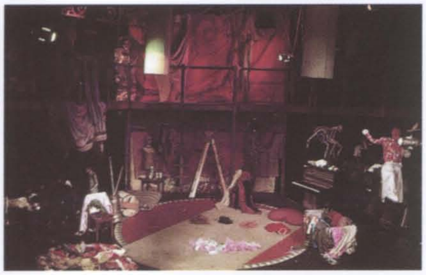
Espetáculo *Os convalescentes*, de José Vicente, direção de Gilda Grillo, Teatro Opinião, Rio de Janeiro, 1969. Foto de Marcos Flaksman.



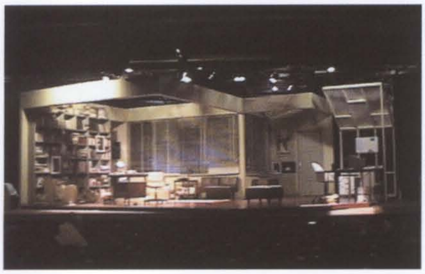
Cenografia para *K2*, direção de Celso Nunes, Teatro do CCBB Brasília, Rio de Janeiro, São Paulo, 2004, e Manaus, 2006. Foto de Marcos Flaksman.



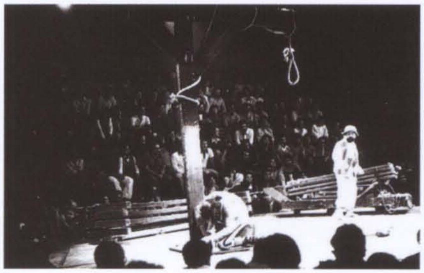
Espetáculo *Antígona*, de Sófocles, adaptação de Millôr Fernandes, direção de José Renato, Sala Cecília Meirelles, Rio de Janeiro, 1974. Foto de Marcos Flaksman.



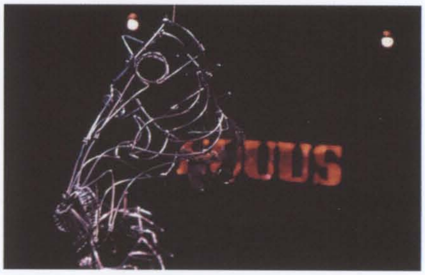
Cenografia para *Pano de boca*, de Fauzi Arap, direção de Antônio Pedro, Teatro Gláucio Gil, Rio de Janeiro, 1975. Foto de Marcos Flaksman.



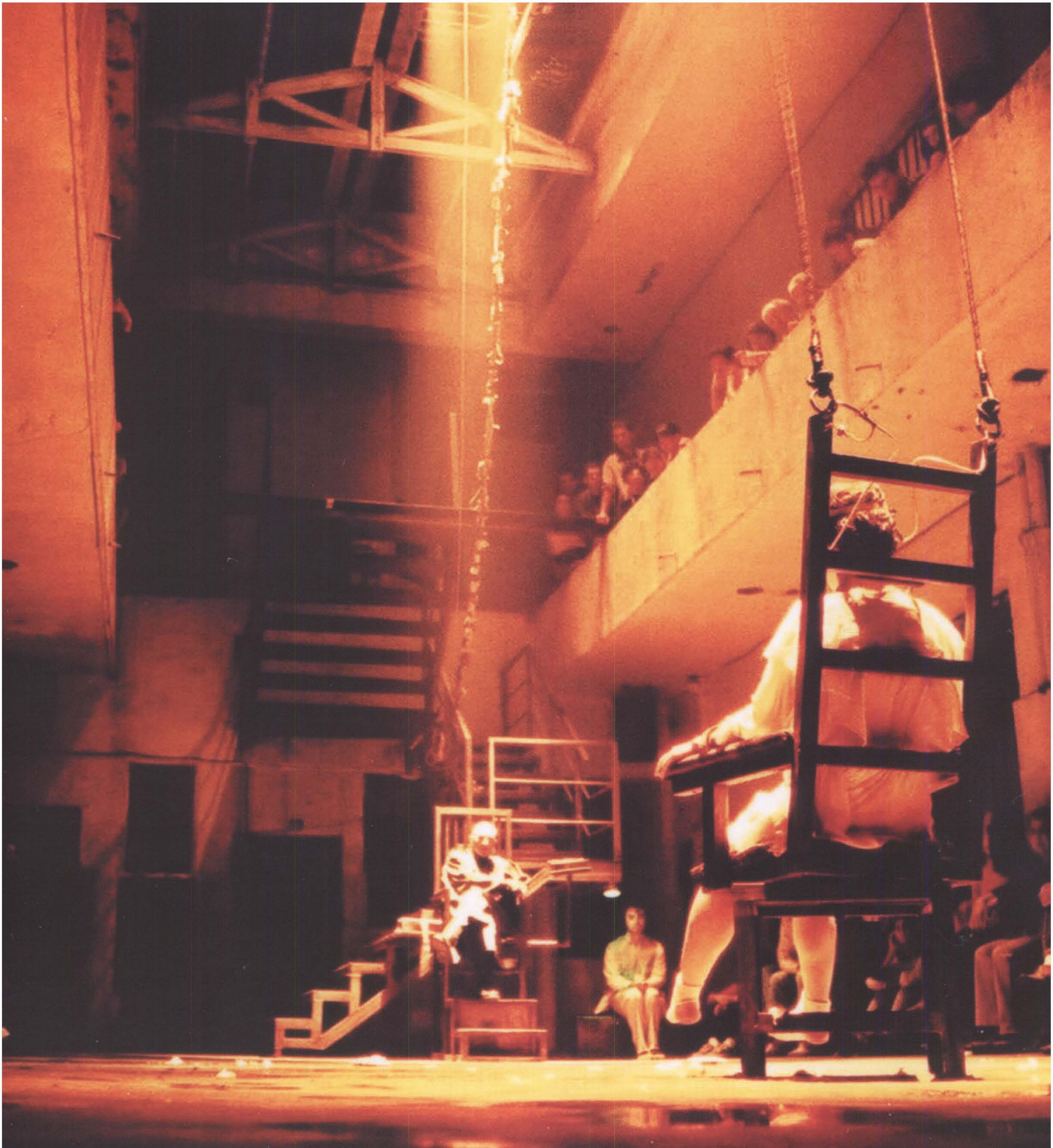
Cenografia para *O mundo é um moinho*, de autoria e direção de Fauzi Arap, Teatro Leblon, Sala Fernanda Montenegro, Rio de Janeiro, São Paulo, 2003. Foto de Marcos Flaksman.



Espetáculo *Nó cego*, de Carlos Vereza, direção e cenografia de Marcos Flaksman, Teatro Opinião, Rio de Janeiro, 1978. Foto de Marcos Flaksman.



Espetáculo *Equus*, de Peter Shaffer, direção de Celso Nunes, Teatro Maria Della Costa, São Paulo, 1975. Desenho de Marcos Flaksman.



Cenógrafo e figurinista, é também artista plástico. Geralmente produz cenários em espaços não convencionais, como no caso das interferências urbanas feitas para a companhia Teatro da Vertigem, grupo que investiga a linguagem de novos espaços cênicos. Nesses espaços, a dramaturgia guia conceitualmente o trabalho da cenografia, desenhando o espaço:

> Nosso processo de montagem é um pouco diferente, porque a luz, o cenário, o figurino, a música, ou uma ideia que nasceu da concepção de espaço, determina o que todas as outras partes vão fazer e vice-versa. Na verdade, a nossa preocupação é como lidar com o espaço para levar o conteúdo do espetáculo para o público; como a atuação dentro do espaço se relaciona com quem está fruindo o espetáculo – como o espaço pode colocar o público mais perto do conceito. Isso é bem bacana, supermoderno.[1]

MARCOS PEDROSO

Maringá, PR, 1965

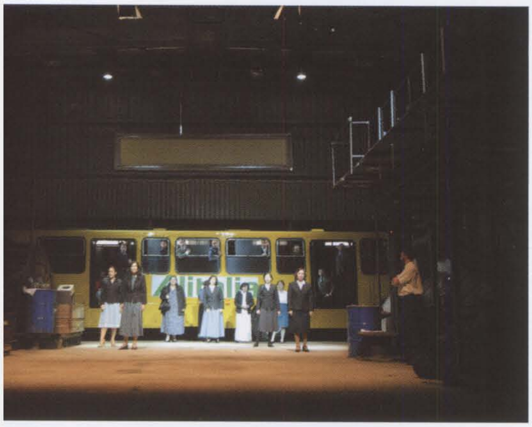
Cenografia do espetáculo *Apocalipse 1,11*, do Grupo Teatro da Vertigem, direção de Antônio Araújo, Presídio do Hipódromo, São Paulo, 2000. Foto de Edouard Fraiport.

Como explica o cenógrafo, a dramaturgia utiliza diversas referências para comunicar-se com o público:

> O grupo e o público têm de entender a relação criada entre o texto e o espaço.

---

[1] Jornal *Espaço Cenográfico News*, n. 19, dezembro de 2002, São Paulo, SP, p. 34.



Ópera *Dido e Eneas*, de Henry Purcell, com o Teatro da Vertigem, direção de Antônio Araújo, com a cantora Luisa Francesconi, na Central de Produção do Teatro Municipal, São Paulo, 2008. Fotos de Nelson Kao.

> Trata-se de um trabalho de "dressagem", ou seja, de vestir os espaços com todas essas referências de domínio do público. Porém a ideia não é proceder como no cinema, recriando esses espaços, mas aproveitar o que eles já têm, transformando-os e, ao mesmo tempo, mantendo o significado que já carregam.[2]

Com o Teatro da Vertigem, Marcos Pedroso realizou a Trilogia Bíblica, formada pelas peças *Paraíso perdido* (1992), adaptação livre do poema de John Milton feita por Sérgio de Carvalho, encenada na Igreja da Consolação, no centro de São Paulo; *O livro de Jó* (1995), de Luís Alberto de Abreu, encenada no Hospital Humberto Primo, também em São Paulo; e *Apocalipse 1,11* (2000), com texto de Fernando Bonassi e inspirado no *Apocalipse*, de São João, montada no antigo Presídio do Hipódromo, na mesma cidade.

No caso de *O livro de Jó*, Marcos Pedroso utilizou o olfato como elemento cenográfico: envolveu o público em um leve cheiro de clorofórmio e de éter, para caracterizar o ambiente do hospital.

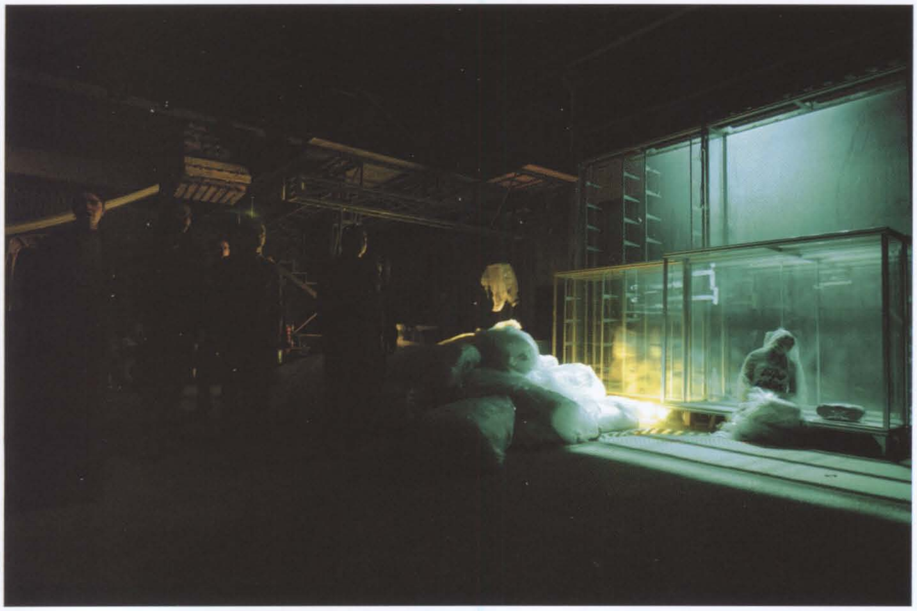
No cinema, estreou como diretor de arte do curta de animação *The Masp movie: o filme do Masp*, de Sylvio Pinheiro (1986). Seu primeiro trabalho em longa foi em *Bicho de 7 cabeças,* de Laís Bodanzky (2000), com Rodrigo Santoro no elenco. Seguiram-se *Madame Satã,* de Karim Aïnouz (2002); *Cinema, aspirinas e urubus*, de Marcelo Gomes (2005); *Cidade Baixa*, de Sérgio Machado (2005); *A máquina*, de João Falcão (2005); *Crime delicado,* de Beto Brant (2005); *O céu de Suely*, de Karim Aïnouz (2006), em que assina também o figurino; *A casa de Alice*, de Chico Teixeira (2007); *Chega de saudade*, de Laís Bodanzky (2008); e *Quanto dura o amor*, de Roberto Moreira (2009).

Tem trabalhado também na direção de arte de produções para a televisão. Em 2005 fez *Carandiru: outras histórias*, dirigida por Hector Babenco, Walter Carvalho e Roberto Gervitz.

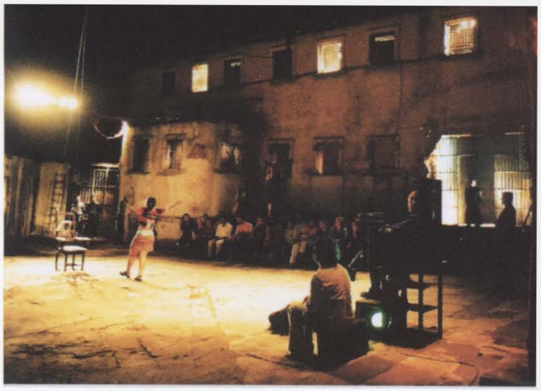
Em 2010 cuidou da direção de arte de *Kastelo*, do Teatro da Vertigem, com texto de Evaldo Morcazel e direção de Eliana Monteiro. Recriação livre do texto *O castelo*, de Franz Kafka, a história se passa em um prédio comercial em que os atores surgem pendurados em balancins – plataformas utilizadas em construção ou na limpeza externa de edifícios. Também nesse caso o Teatro da Vertigem inovou no espaço de encenação: os personagens atuavam no interior e na fachada do prédio do Sesc Avenida Paulista.

---

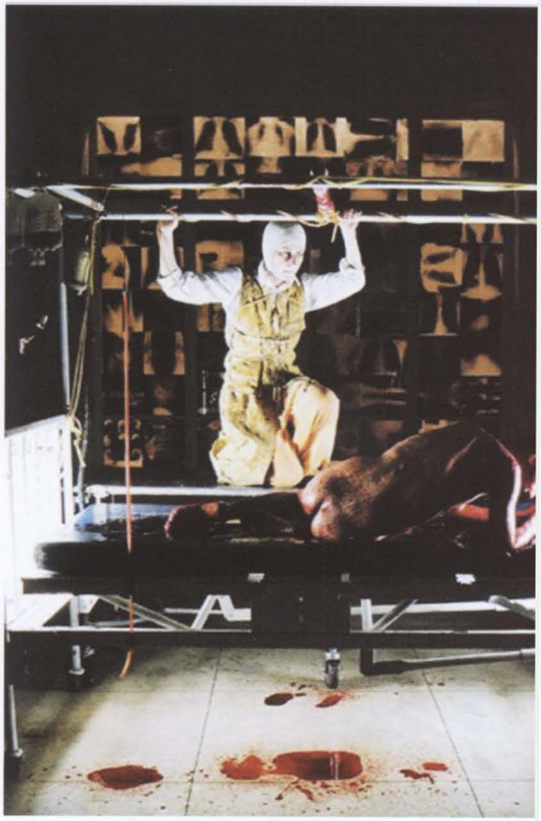
[2] Idem, p. 35.



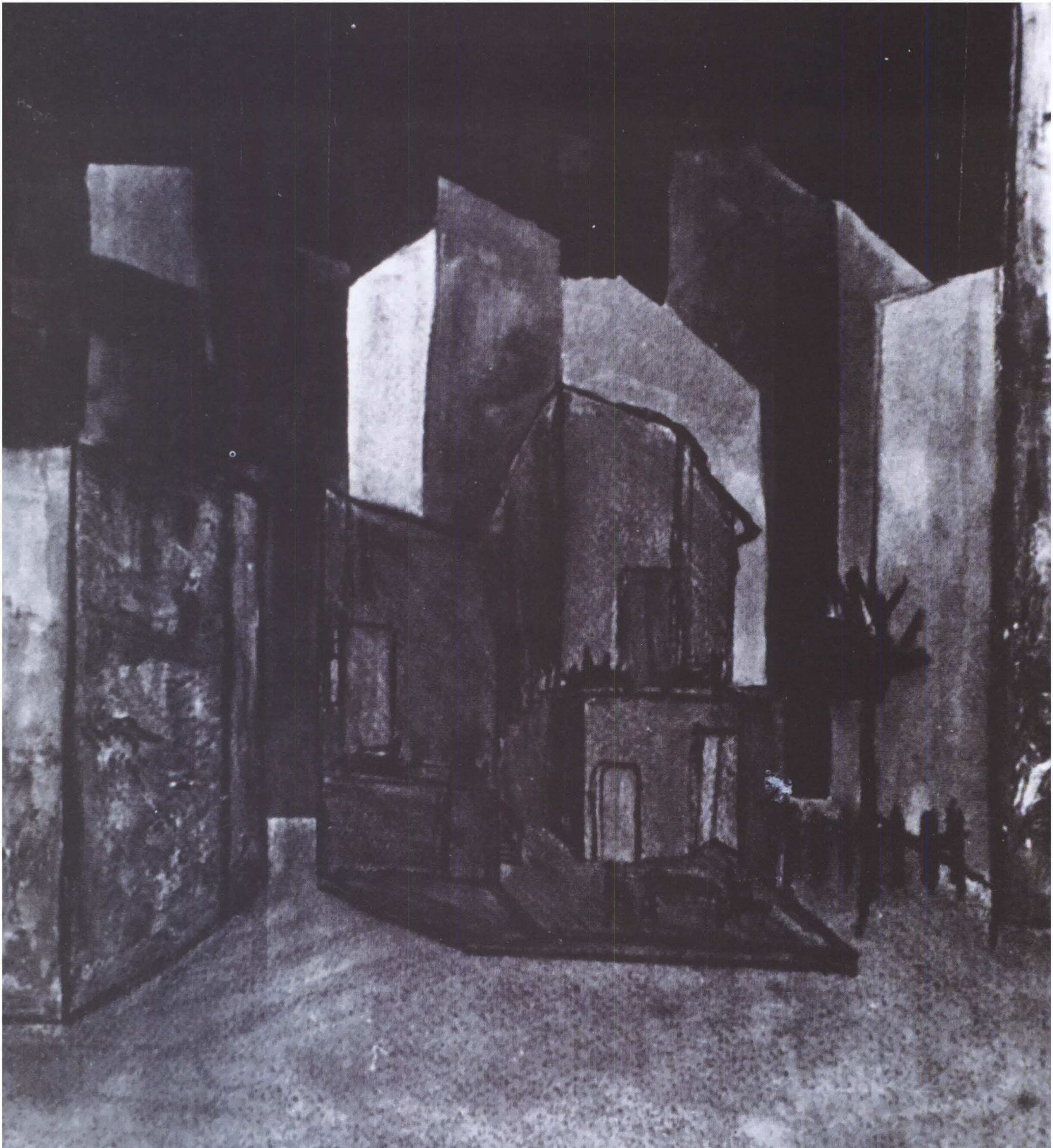
Espetáculo *A úlyima palavra é a penúltima*, intervenção cênica a partir de "O Esgotado", de Gilles Deleuze, direção de Eliana Monteiro (Teatro da Vertigem), Carlos Cueva (LOT) e André Semenza e Fernanda Lippi (Zikzira); direção de arte de Marcos Pedroso. Passagem subterrânea da Rua Xavier de Toledo, São Paulo, 2008. Fotos de Nelson Kao.



Cenografia do espetáculo *Apocalipse 1,11*, do Grupo Teatro da Vertigem, direção de Antônio Araújo, Presídio do Hipódromo, São Paulo, 2000. Foto de Guilherme Bonfanti.



Espetáculo *O livro de Jó*, de Luís Alberto de Abreu, Grupo Teatro da Vertigem, direção de Antônio Araújo, Hospital Humberto Primo, São Paulo, 1995. Fotos de Cláudia Calabi.



MARIA BONOMI

Maria Anna Olga Luiza Bonomi • Meina, Itália, 1935

Formada em desenho na Universidade de Columbia, Nova York, em 1956, Maria Bonomi é cenógrafa, figurinista, gravadora, escultora, pintora, muralista e curadora. Veio da Itália em 1946 e naturalizou-se brasileira em 1953.

Sua primeira exposição individual, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), rendeu-lhe o Prêmio Leirner em 1956.

Estudou gravura no Pratt Graphics Center de Nova York com o pintor chinês Seong Moy, ampliando seu horizonte técnico e artístico. Em 1958 realizou sua primeira exposição individual em Nova York, que recebeu a visita do pintor espanhol Salvador Dalí.

De volta ao Brasil, fundou com Livio Abramo o Estúdio Gravura, em São Paulo. Foi também responsável pela organização do livro *Álbum Brasil*, coligido por Sérgio Buarque de Hollanda, com reprodução de gravuras dela própria, de Livio Abramo e de João Luís Chaves.

Na década de 1960 fez trabalhos como cenógrafa e figurinista, principalmente para espetáculos dirigidos por Antunes Filho, com quem foi casada. Já na primeira cenografia que criou – *As feiticeiras de Salém*, de Arthur Miller – recebeu o Prêmio da APCA, em 1960. Seguiu-se *Sem entrada e sem mais nada*, de Roberto Freire, ambos sob a direção de Antunes Filho.

Desenho de Maria Bonomi para a cenografia do espetáculo *A morte de um caixeiro-viajante*, de Arthur Miller, direção de Flávio Rangel, TBC, São Paulo, 1962.

Espetáculo *A última viagem de Borges*, de Ignácio de Loyola Brandão, direção de Sérgio Ferrara, Teatro Sesc Anchieta, São Paulo, 2005. Fotos de Carlos Daniel Pedreañez Nuñez.

Em 1962 recebeu nova premiação da APCA pelo figurino de *Yerma,* de Federico García Lorca, outra encenação de Antunes Filho. Criou também os cenários para *A morte de um caixeiro-viajante*, de Arthur Miller, com direção de Flávio Rangel e atuação de Dionísio Azevedo, Cleyde Yáconis e Juca de Oliveira, entre outros.

Um de seus trabalhos mais premiados foi a criação de cenário e figurino para *A megera domada,* de William Shakespeare, dirigida por Antunes Filho (1965). Recebeu os Prêmios Molière e Saci de Melhor Cenógrafa; prêmio do jornal *O Estado de São Paulo* por figurino e cenografia; Prêmio APCA de melhor figurinista; e Prêmio Governador do Estado de Melhor Cenógrafa. Também com Antunes Filho criou, em 1967, a cenografia de *Black-Out,* de Frederick Knott, reproduzindo um autêntico apartamento nova-iorquino para ambientar a ação.

Em 1968 foi novamente premiada com *A cozinha,* de Arnold Wesker, Prêmio Governador do Estado de Melhor Cenógrafa. Seguem-se o figurino de *Peer Gynt*, de Henrik Ibsen, também premiado (1970), e a cenografia de *Corpo a corpo,* de Oduvaldo Vianna Filho (1971).

No estado do Paraná, participou de dois espetáculos dirigidos por Ademar Guerra: *A Colônia Cecília*, de Renata Palottini (1984), e *Noite na taverna,* de Álvares de Azevedo (1989).

Nos anos 1990 e início dos anos 2000 Maria Bonomi optou por dedicar-se quase que exclusivamente às artes plásticas. No entanto, no ano de 2003 voltou a atuar como cenógrafa para o espetáculo *Tarsila* de Maria Adelaide Amaral, dirigido por Sérgio Ferrara. No ano de 2005 volta a atuar, dessa vez como cenógrafa e figurinista, no espetáculo *A última viagem de Borges,* de Ignácio de Loyola Brandão, novamente com direção de Sérgio Ferrara.

Como gravadora, foi a grande vencedora das Bienais de São Paulo (1965) e de Paris (1967), onde expôs seus painéis nas paredes, e não em balcões e vitrines, como era costume. Em 1972 destacou-se pela exposição *Solombras*.

Suas obras podem ser encontradas em vários locais públicos de São Paulo, como o altar da igreja Mãe do Salvador; os painéis de latão e alumínio *Imigração* e *Substituição*, no Palácio dos Bandeirantes; os dois cubos de concreto intitulados *Construção de São Paulo*, na estação de metrô Jardim São Paulo; a escultura *Páginas*, para o Jardim Arquivo do Estado; os painéis do edifício Jorge Rizkallah Jorge e Esporte Clube Sírio; e o painel *Epopeia paulista*, na Estação da Luz, no corredor de ligação entre o metrô e a Companhia Paulista de Trens Metropolitanos.

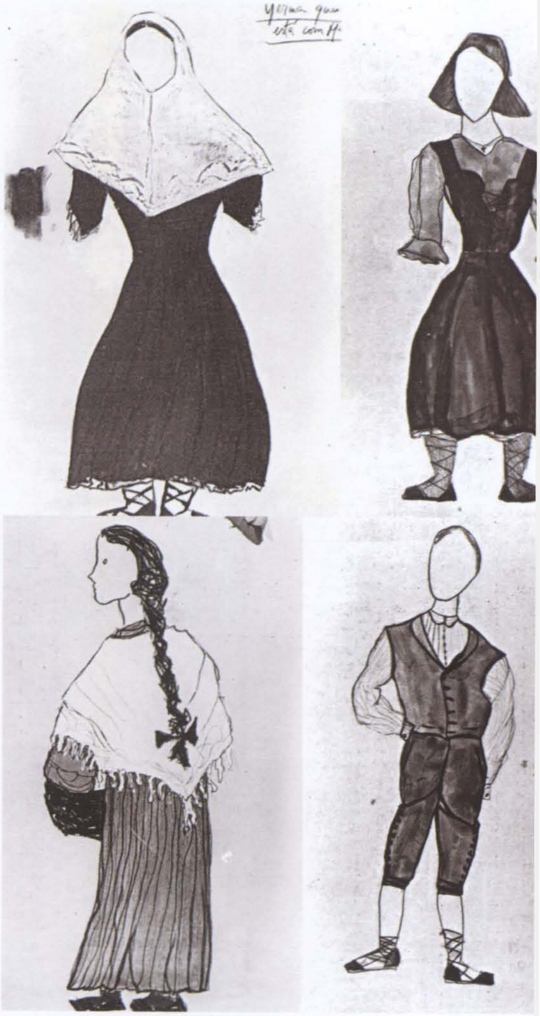
Em 1979, recebeu o Grande Prêmio da Crítica pelos painéis de concreto denominados *Arrozal de Bengüet* do Hotel Maksoud Plaza. No Memorial da América Latina está seu painel *Futura memória*, bem como o painel *Etnias: do primeiro e sempre Brasil*, no túnel que interliga o Memorial da América Latina à estação Barra Funda do metrô, com mais de cinquenta placas de cerâmica, bronze e alumínio gravadas em argila, que narram a história dos indígenas brasileiros.

A artista tem também obras em Manaus (1983) e em Santiago do Chile (1984).

Em suas obras de arte pública nota-se certa presença do teatro e da cenografia. As grandes instalações convidam o público a caminhar entre as obras, interagindo com o espaço artístico. A luz, como outro elemento cenográfico de suas criações plásticas, contribui para o clima de teatralidade.

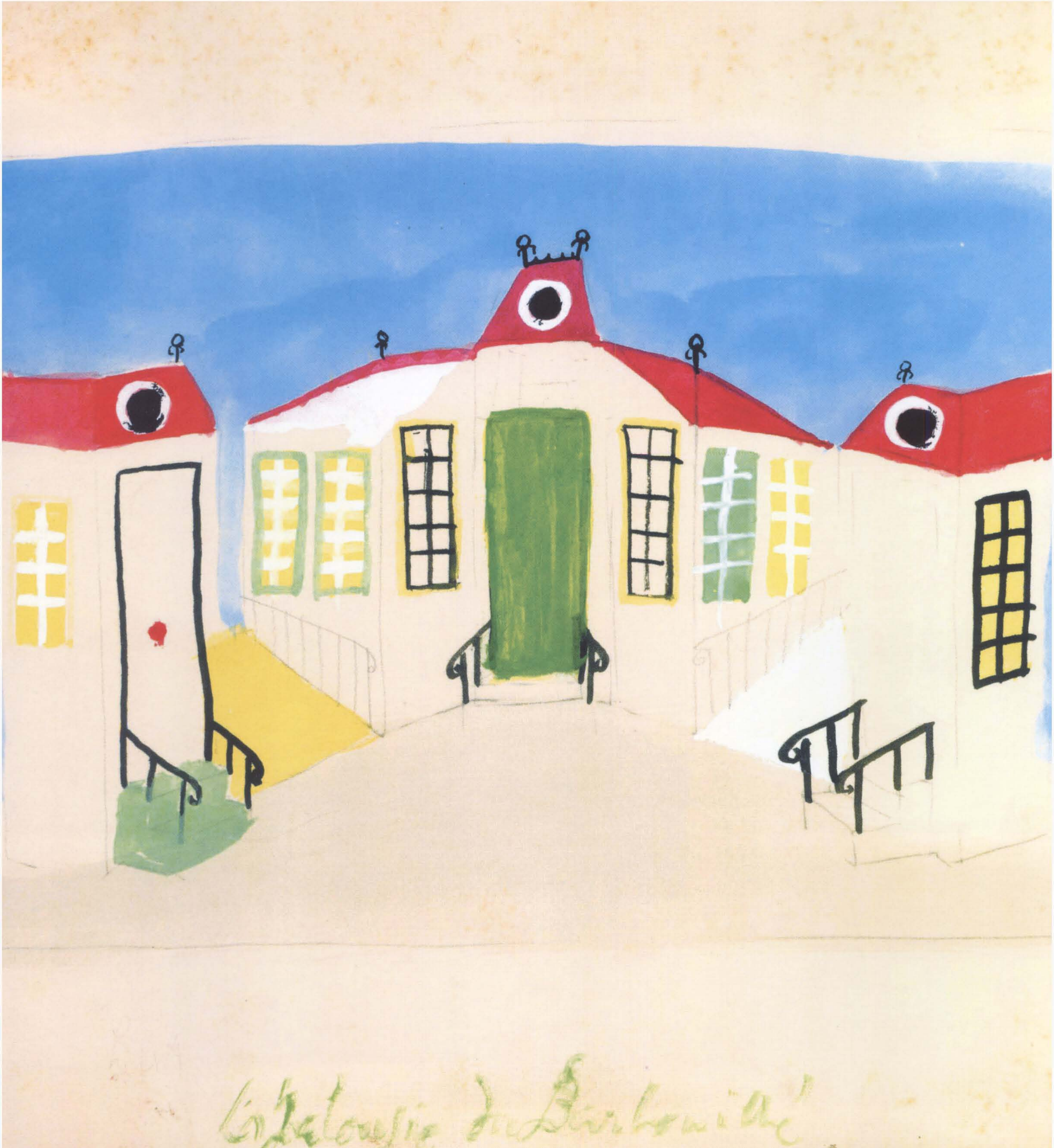
Em 2008 foi editado pela Edusp o livro *Maria Bonomi: da gravura à arte pública*, que mostra a obra da artista desde o início dos anos 1950 até nossos dias. Ele é dividido em três partes: a primeira transcreve quase que totalmente sua tese de doutorado sobre arte pública, defendida, na ECA-USP; a segunda parte traz textos escritos pela própria artista, além de entrevistas dadas e correspondências trocadas com outros artistas e agentes culturais de vários países; na terceira parte, Mayra Laudania e Leon Kossovitch apresentam uma biografia da artista em forma de ensaio, quase uma crônica.

Em 2011 Maria Bonomi recebeu uma grande homenagem no Centro Cultural Banco do Brasil, em Brasília, através da montagem de uma exposição com a curadoria de Jorge C. Coli, também dividida em três núcleos: formação/arte política/universo feminino. A exposição, que continha 250 trabalhos da artista, ficou aberta de 12 de outubro de 2011 a 8 de janeiro de 2012.



Desenhos de figurinos de Maria Bonomi para *Yerma*, de Federico García Lorca, direção de Antunes Filho, TBC, São Paulo, 1962.

Espetáculo *Tarsila*, de Maria Adelaide Amaral, direção de Sérgio Ferrara, Teatro Sesc Anchieta, São Paulo, 2003. Foto de Gal Oppido.


La Jalousie du Barbouillé

MAURICE VANEAU

Maurits Victor Van den Bossuhe • Bornem, Bélgica, 1926 – São Paulo, SP, 2007

Maurice Vaneau foi um profissional dos palcos brasileiros e europeus. Trabalhou como cenógrafo, ator, mímico, diretor, figurinista, iluminador, produtor, dançarino, programador visual e artista plástico. Estudou na Académie Royale de Beaux Arts e na École d'Art Théatral du Rideau, ambas em Bruxelas, na Bélgica. Foi com a Rideau que estreou profissionalmente no teatro em 1948, na peça *Noites de cólera*, de Armand Salacrou. Entre os anos de 1948 e 1974, também na companhia Rideau, Maurice Vaneau atuou, dirigiu e criou cenário e figurino para mais de setenta espetáculos.

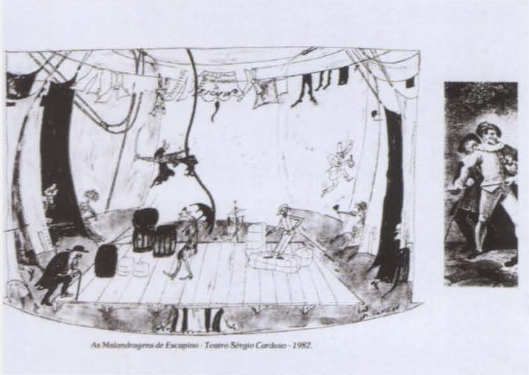
Recebeu uma bolsa de estudos e prosseguiu sua formação na Universidade de Yale, em New Haven, Estados Unidos, onde estudou arte dramática e direção teatral. De volta a Bruxelas, trabalhou para o Théatre National, e foi numa das turnês da companhia que Maurice Vaneau desembarcou no Brasil, em 1955.

> Foi amor à primeira vista pelo Brasil... pela Baía de Guanabara, a alegria e a hospitalidade do povo, a miscigenação de culturas, a vegetação exuberante, o calor, o brilho do sol, o florescente interesse pelo teatro, principalmente dos jovens.[1]

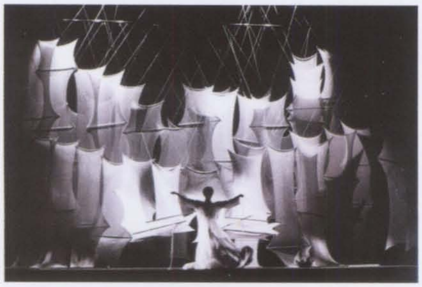
Desenho de Maurice Vaneau para a cenografia de *La Jalousie du Barbouillé*, de Molière, direção de Maurice Vaneau, Théâtre du Rideau de Bruxelles, 1951-1952.

---

[1] Jornal *Espaço Cenográfico News*, n. 28, julho de 2006, São Paulo, SP., p. 22.


As Malandragens de Escapino · Teatro Sérgio Cardoso · 1982.

Desenho de Maurice Vaneau para a cenografia de *As malandragens de Scapino*, de Molière, direção de Maurice Vaneau, Teatro Sérgio Cardoso, São Paulo, 1982.



Espetáculo *Lenda e contrastes para três*, coreografia de Célia Gouvêa, direção de Maurice Vaneau, Teatro de Dança Galpão, São Paulo, 1980. Foto de Maurice Vaneau.

Cenografia de Vaneau para o espetáculo *O marido vai à caça*, de Georges Feydeau, direção de Maurice Vaneau, Teatro Maria Della Costa, 1962. Foto de Maurice Vaneau.

A companhia apresentou-se em várias cidades da América do Sul, entre elas Rio de Janeiro, São Paulo, Montevidéu e Buenos Aires. O repertório incluía *As bruxas de Salém,* de Arthur Miller, e *Barabbas*, de Ghelderode. Em uma das apresentações estava na plateia Franco Zampari, fundador do TBC, que convidou Vaneau a assumir a direção artística de seu teatro ao lado de Ziembinski e Gianni Ratto.

O primeiro espetáculo que Vaneau dirigiu no TBC foi a *Casa de chá do luar de agosto*, de John Patrick, em fevereiro de 1956. Participavam do elenco grandes nomes do teatro brasileiro: Ítalo Rossi, Mauro Mendonça, Eugênio Kusnet, Sérgio Britto, Célia Biar, Fregolente, Fábio Sabag, Oscar Felipe e a estreante Nathália Timberg. O espetáculo rendeu a Vaneau o prêmio da Associação Paulista de Críticos Teatrais (APCT) de Melhor Diretor e o Saci de Melhor Artista do Ano por sua direção.

Em 1962 dirigiu *O marido vai à caça*, de Feydeau, protagonizado por Maria Della Costa. Seguiu-se a peça *Os ossos do barão,* de Jorge Andrade, com um elenco consagrado: Cleide Yáconis, Lélia Abramo, Rubens de Falco, Diná Lisboa, Silvio Zilber e Aracy Balabanian. O espetáculo foi o maior sucesso de bilheteria do TBC, permanecendo dezenove meses em cartaz.

Em 1965, já com sua própria produtora, montou *Quem tem medo de Virginia Woolf?*, de Edward Albee, com Cacilda Becker, Walmor Chagas, Lilian Lemmertz e Fulvio Stefanini. O espetáculo recebeu vários prêmios: Molière pela direção; Saci em cinco categorias – Melhor Espetáculo, Diretor, Atriz, Ator e Melhor Coadjuvante Feminina; APCT para a atuação de Cacilda Becker, Fulvio Stefanini e Lilian Lemmertz, para a tradução e para o espetáculo como um todo.

Maurice Vaneau também dirigiu as óperas *Marouf, sapateiro do Cairo*, de Henri Rabaud, e *O barbeiro de Sevilha*, de Rossini, ambos na Ópera Nacional de Bruxelas, e realizou filmes para a Rádio e Televisão Belga da Comunidade Francesa.

Trabalhou ainda na produção de espetáculos de dança, como *Crença em quatro formas* e *Fedra*, coreografados por Renée Gumiel, para os quais criou o cenário, a iluminação, os adereços e o figurino.

Artista múltiplo, atuou como dançarino e mímico no espetáculo *Les mariés de la Tour Eiffel*, de Jean Cocteau, numa programação promovida pelo Ballet du XX^{e} Siècle, coordenado pelo coreógrafo Maurice Béjart.

Em 1974 Vaneau e sua mulher Célia Gouvêa, bailarina, criam uma companhia estável de dança, o Teatro de Dança, que estreou com *A caminhada*, Prêmio APCA de Melhor Cenografia. Seguiram-se, entre outros espetáculos, *Trem fantasma e outras danças*, Prêmio APCA de Melhor Direção; e *Festarola e sapatas fenólicas*, ambos prêmio APCA de Melhor Programação Visual.

No espetáculo *Allegro ma non troppo*, de 1975, Vaneau respondeu por diversas funções: escreveu, dirigiu, interpretou, produziu e criou cenário e figurino. *Maurice Vaneau para governador* (1981) foi escrita, dirigida e interpretada por ele. Em 1985, dirigiu e atuou em *A tigresa*, de Dario Fo, tradução de Millôr Fernandes.

Dirigiu um programa infantil na TV da Unicef em Nova York, *The child's dream* (1978).

Maurice Vaneau teve também papel importante na gestão da cultura, como diretor do Departamento de Teatros da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo (de 1975 a 1977), administrador do Teatro Castro Alves, em Salvador (1977), Coordenador do Departamento de Teatros da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo (1986) e diretor artístico do Teatro Guaíra, em Curitiba (de 1992 a 1994).

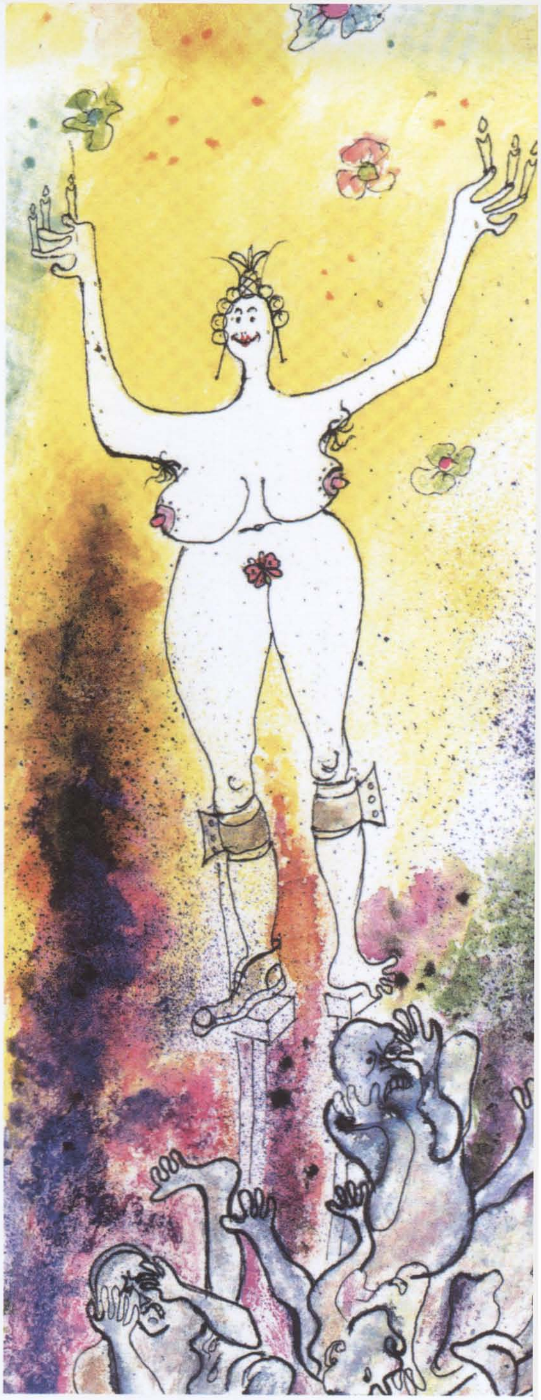
Um de seus trabalhos que se destacaram no Brasil foi *As malandragens de Scapino*, de Molière (1982), que Vaneau dirigiu e coproduziu e para o qual fez cenário, iluminação e coreografia. A peça recebeu o Prêmio Inacen de Melhor Espetáculo. No ano seguinte, produziu, dirigiu e criou cenário e figurino para *Oh la la! Belle Époque!*, inspirado em Georges Feydeau a partir da tradução de Millôr Fernandes – espetáculo reconhecido com o Prêmio Governador do Estado de Melhor Figurino. O mesmo envolvimento integral ocorreu com a montagem da peça *Beethoven*, de Mauro Chaves (1997), que teve direção, cenografia, figurino e iluminação de Vaneau.

Depois de passar por problemas cardíacos, produziu em 2000 o espetáculo *Cinecoronariografia*, referindo-se a um dos exames cardiológicos a que foi submetido.

Em Curitiba, dirigiu e cenografou a ópera *Aída*, de Verdi (1992), considerada uma das melhores produções do Teatro Guaíra.

Em 1998 foi homenageado no Memorial da América Latina, em São Paulo, por seus cinquenta anos de trabalho, ocasião em que foi apresentado o espetáculo *Ladeira da misericórdia*, para o qual fez a supervisão cênica, cenografia e iluminação.

A homenagem de certa forma foi retribuída no ano seguinte, por Vaneau. Ele criou uma instalação para a reinauguração do TBC que consistia

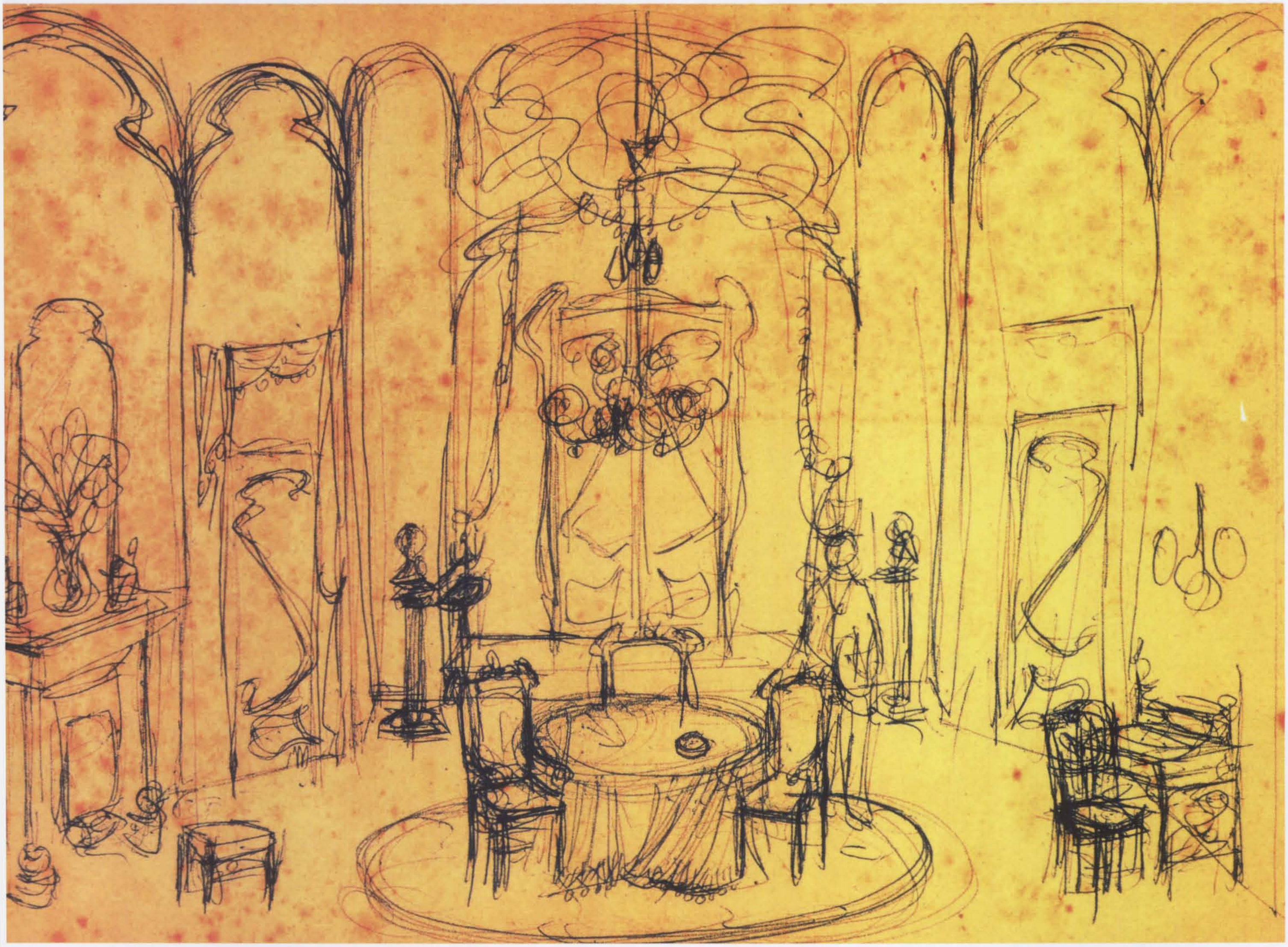


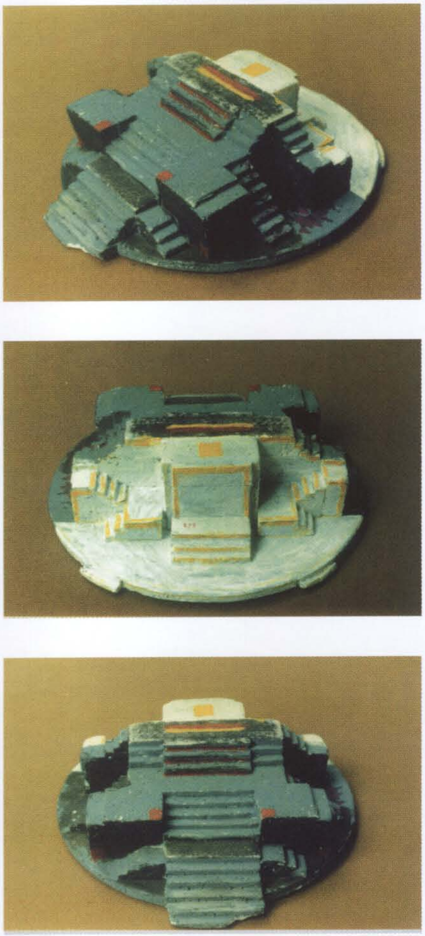
Desenho de cena para o espetáculo *Ladeira da misericórdia*, coreografia de Célia Gouvêa, direção de Maurice Vaneau, Teatro do Memorial da América Latina, 1998.

em uma grande nuvem com fotos de todos os atores que trabalharam na casa, tendo ao centro Franco Zampari.

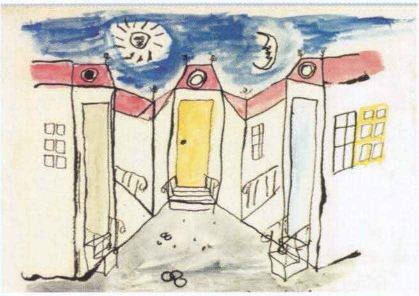
Em 2006, a Coleção Aplauso, publicação da Imprensa Oficial do governo estadual de São Paulo que homenageia personalidades da cultura brasileira, lançou um livro sobre sua obra, escrito por Leila V. B. Gouvêa. Ainda nesse ano, uma grande exposição retrospectiva de sua obra foi montada no Sesc Pinheiros.

Desenho de cenografia de Vaneau para *O marido vai à caça,* de Georges Feydeau, direção de Maurice Vaneau, Teatro Maria Della Costa, 1962.

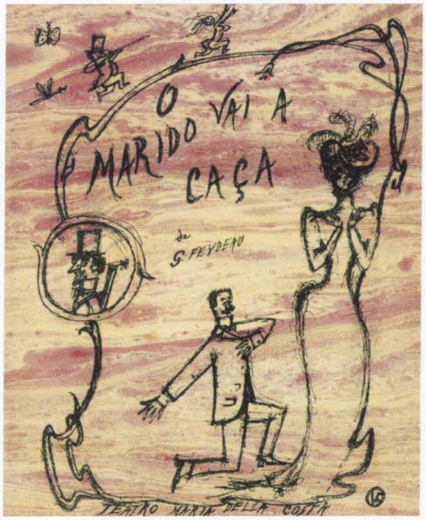




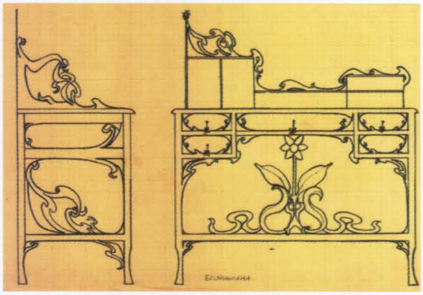
Maquete de cenografia para a ópera *Aída*, de Giuseppe Verdi, direção de Maurice Vaneau, Teatro Guaíra, Curitiba, 1993. Foto de Maurice Vaneau.



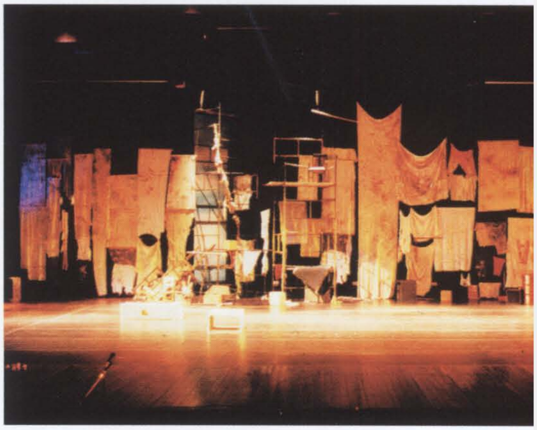
Desenho de cenografia de Vaneau para *La Jalousie du Barbouillé*, de Molière, direção de Maurice Vaneau, Théâtre du Rideau de Bruxelles, 1951-1952.



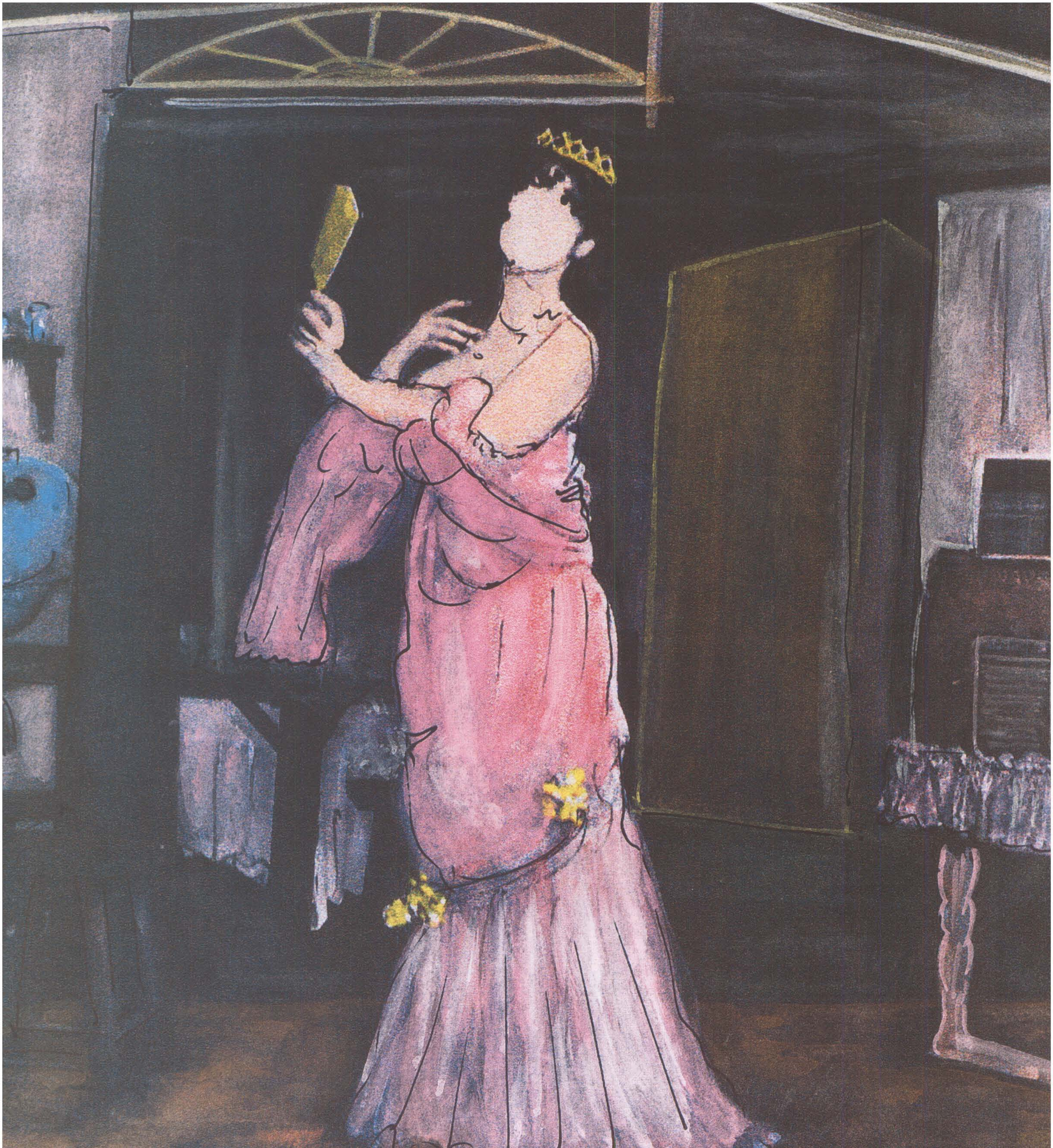
Desenho de cenografia de Vaneau para *O marido vai à caça*, de Georges Feydeau, direção de Maurice Vaneau, Teatro Maria Della Costa, 1962.



Estudo de Maurice Vaneau de detalhe de cenografia para o espetáculo *O marido vai à caça*, de Georges Feydeau, 1962.



Cenografia para o espetáculo *Ladeira da misericórdia,* coreografia de Célia Gouvêa, direção de Maurice Vaneau, Teatro Sérgio Cardoso, São Paulo, 1997-98. Foto de João Caldas.



Ator, cenógrafo, figurinista, empresário e jornalista, Moniz Freire também foi engenheiro atuante. Trabalhou com as principais companhias de teatro do eixo Rio-São Paulo, como Teatro dos Sete, Companhia Tônia--Celi-Autran (CTCA), Teatro Cacilda Becker e Teatro Maria Della Costa. Nessas companhias ele alternava a função de ator com as de cenógrafo e figurinista. Foi um dos fundadores do Tablado, no Rio de Janeiro, capitaneado por Maria Clara Machado, companhia que se tornaria o berço de grandes talentos do teatro brasileiro.

Nessa companhia, Moniz atuou em *Sganarello* ou *O enganado pelas aparências*, de Molière, com direção de Brutus Pedreira e Maria Clara Machado (1952).

NAPOLEÃO MONIZ FREIRE

Rio de Janeiro, RJ, 1928 – Rio de Janeiro, RJ, 1971

Dois anos depois estreou como cenógrafo em *Nossa cidade*, de Thornton Wilder, com direção de João Bethencourt e produção do Tablado.

Sua segunda criação cenográfica, pela mesma companhia, foi para *Pluft, o fantasminha*, de Maria Clara Machado (1955).

No Tablado, Moniz Freire atuou em espetáculos os mais variados, como as peças infantis de Maria Clara Machado e os densos *Tio Vânia*, de Anton Tchekhov (1955), e *O tempo e os Conways*, de J. B. Priestley (1957).

Entre os trabalhos que fez para a Companhia Tônia-Celi-Autran, destacam-se: cenário e figurino para *Dois a dois*, de George Neveux, com

Ilustração de J.C. Serroni para cena do espetáculo *Um bonde chamado desejo*, de Tennessee Williams, direção de Flávio Rangel, com cenografia de Napoleão Moniz Freire, Teatro Dulcina, Rio de Janeiro, 1963.

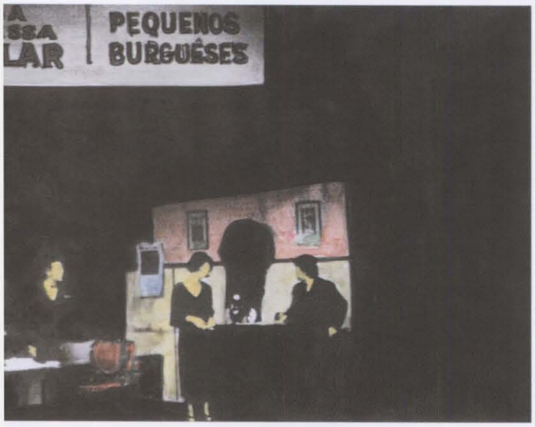


Ilustração de J.C. Serroni para cena do espetáculo *A vida impressa em dólar,* de Clifford Odets, direção de José Celso Martinez Corrêa, Teatro Cacilda Becker, São Paulo, 1966.

direção de Adolfo Celi (1956); cenário e figurino para *Os cegos*, de Michel de Ghelderode, dirigido por Rubens Corrêa – em que trabalha também como ator (1958); cenário e figurino para *Olho mecânico*, de A. C. Carvalho, encenação de Benedito Corsi (1958); atuação em *O canto da cotovia*, de Jean Anouilh, no Teatro Maria Della Costa (1958); e cenografia para *Uma mulher em três atos*, de Millôr Fernandes, pelo qual recebe o Prêmio Prefeitura do Distrito Federal de Melhor Cenógrafo (1958).

Participou como ator, cenógrafo e figurinista da montagem de *A ratoeira*, de Agatha Christie, com direção de Ivan de Albuquerque (1959). No mesmo ano fez o cenário e o figurino de *Os perigos da pureza,* de Hugh Mills, encenado no Teatro Cacilda Becker, recebendo pelo figurino os prêmios Governador do Estado e Associação Paulista de Críticos Teatrais.

Participou de três espetáculos dirigidos por Gianni Ratto na companhia Teatro dos Sete: criou o figurino e atuou em *O mambembe*, de Artur Azevedo (1959), consagrada montagem de estreia da companhia, tendo recebido pelo figurino o Prêmio Associação Brasileira de Críticos Teatrais (ABCT); atuou em *A profissão da senhora Warren*, de Bernard Shaw (1960), o que lhe valeu a Estatueta Padre Ventura por seu desempenho; e atuou ainda em *Com a pulga atrás da orelha*, de Georges Feydeau (1960).

Pela cenografia de *Um elefante no caos*, de Millôr Fernandes, com direção de Ziembinski (1960), recebeu a Medalha de Ouro da Associação Brasileira de Críticos Teatrais (ABCT) e o Prêmio Governador do Estado da Guanabara. Nesse mesmo ano recebeu o prêmio de Melhor Cenógrafo por seu trabalho em *Lição de botânica*, de Machado de Assis, na montagem de inauguração do Teatro Nacional de Comédia (TNC), no Rio de Janeiro. Também foram premiados o cenário e o figurino que criou para *L'école des femmes*, de Molière (Prêmios Alliance Française, 1962), e o figurino de *Pigmaleoa*, de Millôr Fernandes, encenação de Adolfo Celi (Associação Brasileira de Críticos Teatrais, 1962).

Um de seus trabalhos mais conhecidos é a atuação em *Oh, que delícia de guerra!*, criação coletiva baseada no texto da diretora inglesa Joan Littlewood, sob a direção de Ademar Guerra (1966). No mesmo ano atuou ao lado de Ítalo Rossi e Jardel filho em *O sr. Puntila e seu criado Matti*, de Bertolt Brecht, com direção de Flávio Rangel.

Acumulando as funções de ator, cenógrafo e figurinista, participou de *O olho azul da falecida*, de Joe Orton, com direção de Maurice Vaneau, na Companhia Carioca de Comédia (1967).

Como cenógrafo, seus trabalhos mais importantes foram *Um bonde chamado desejo*, no Teatro Maria Fernanda (1963); *Ratos e homens*, no Teatro de Bolso (1962); *Descalços no parque*, no Teatro Maison de France (1964); *Santa Joana* (1965) e novamente *Escola de mulheres*, de Molière, no Teatro Guaíra (1962), para o qual fez também o figurino; *Sonhos de uma noite de verão,* no Teatro Universitário de Minas Gerais (1964); *A idade perigosa*, no TBC (1960); e *Toda nudez será castigada*, também no TBC (1965).

Napoleão Moniz Freire viveu e trabalhou no período da ditadura militar no Brasil, quando os movimentos culturais de insurgência agitaram o meio teatral, especialmente com o *show Opinião*, dirigido por Augusto Boal, com a estreia do texto de Plínio Marcos, encenado por Fauzi Arap, *Dois perdidos numa noite suja*, e com *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto – apresentada e reprimida no Teatro da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, o TUCA. Foi nesse ambiente que se destacou, em 1961, seu trabalho no Teatro Oficina, em espetáculo dirigido por José Celso Martinez Corrêa, *A vida impressa em dólar*, de Clifford Odetts, com Célia Helena e José Pompeu no elenco, para o qual criou a cenografia e o figurino.

Moniz Freire conquistou projeção no panorama teatral brasileiro, chegando a dirigir cinco companhias. Recebeu dezoito prêmios ao longo de sua carreira. Como jornalista, escreveu uma coluna diária para *Dom Quixote*, uma publicação carioca da época.

Atuou ainda na administração pública como diretor da Divisão de Parques e Jardins, da Administração Regional de Copacabana, e como diretor da Divisão de Teatro da Secretaria de Educação e Cultura da Guanabara, ambos no Rio de Janeiro. Recuperou diversos teatros na cidade, como o João Caetano, o Artur Azevedo e o Armando Gonzaga.

Seu último trabalho foi *Casa de bonecas*, de Henrik Ibsen, com direção de Cecil Thiré (1971), do qual participou como cenógrafo e como ator.

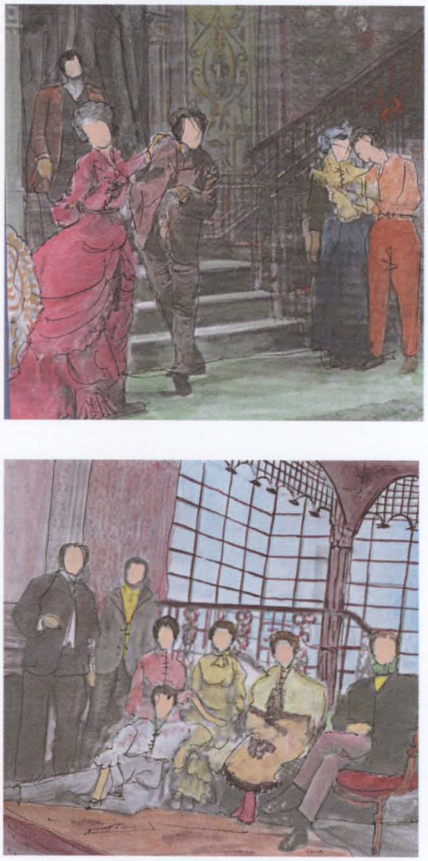
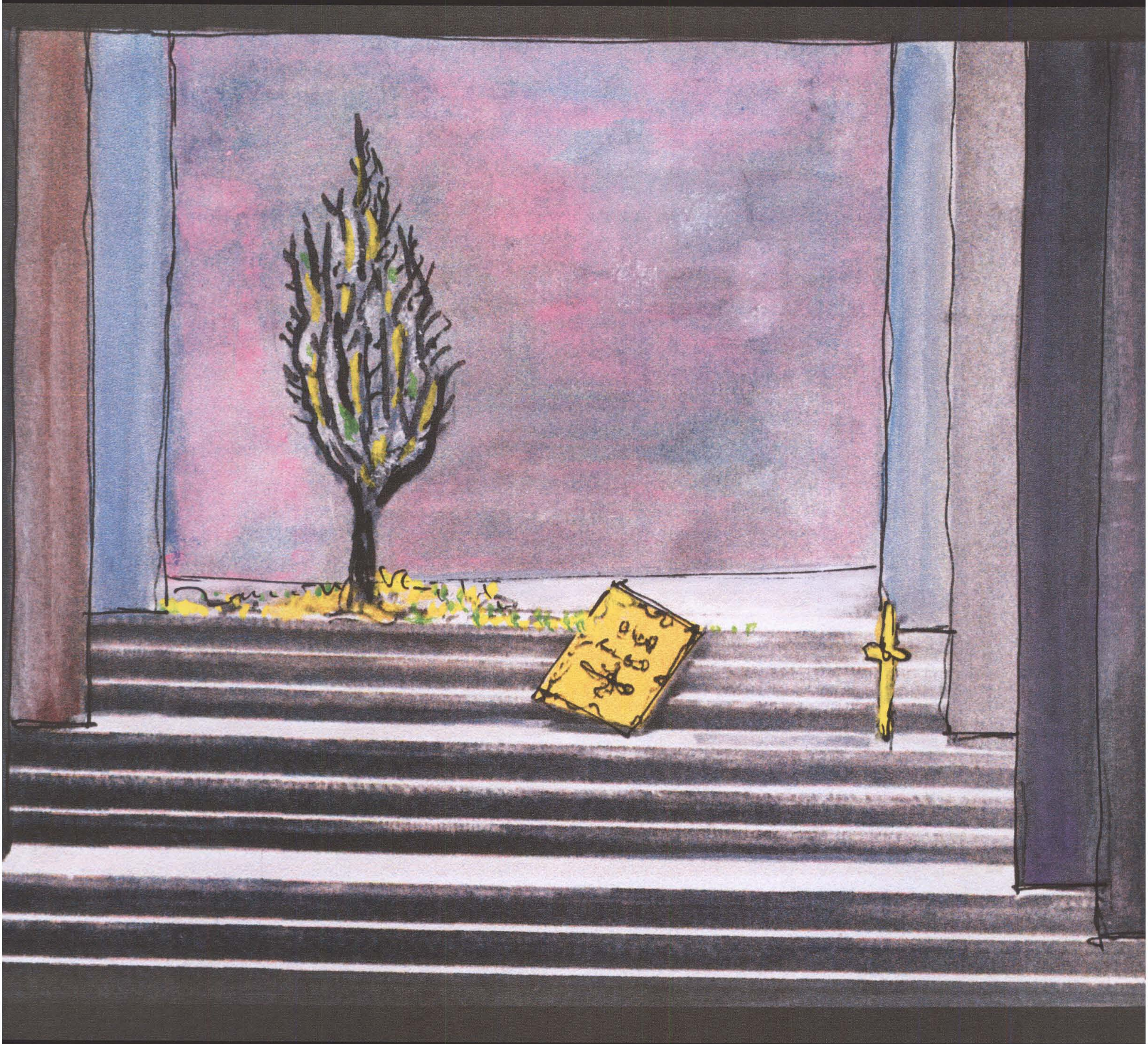


Ilustração de J.C. Serroni para as cenas do espetáculo *Os perigos da pureza*, de Hugh Mills, direção de Ziembinski, com cenografia de Napoleão Moniz Freire, Teatro Leopoldo Fróes, São Paulo, 1959.



PERNAMBUCO DE OLIVEIRA

Pernambuco Gago Sacadura de Oliveira • Olinda, PE, 1922 – Rio de Janeiro, RJ, 1983

Cenógrafo, figurinista, diretor e dramaturgo, ainda na infância estabeleceu-se com a família no Rio de Janeiro. Dedicou-se também às belas-artes, expondo desenhos e fazendo ilustrações para revistas literárias, entre elas *Dom Casmurro*, dirigida por Brício de Abreu. Estreou como cenógrafo com o espetáculo de balé *Valsa das esquinas*, em 1947. No mesmo ano criou o cenário e o figurino de *Vestir os nus,* de Pirandello, dirigido por Adacto Filho.

Em 1948 fez a cenografia e o figurino de *Hamlet*, de Shakespeare, com direção de Hoffmann Harnisch, no qual também atuou. A economia e a funcionalidade de seus cenários para a tragédia shakespeariana foram elogiadas pela crítica. Pernambuco integrava então a companhia Teatro do Estudante do Brasil (TEB), pela qual também trabalhou em *Macbeth,* outra obra de Shakespeare, assinando o cenário e o figurino (1949).

Com Pedro Veiga fundou em 1949 o Teatro da Carochinha, primeira companhia de teatro profissional para crianças no Brasil, que inicialmente se dedica a montar adaptações da obra de Monteiro Lobato. É autor de uma das primeiras peças infantis do Brasil, *A revolta dos brinquedos.*

Com a Companhia de Comédias Bibi Ferreira fez o cenário e o figurino para *Senhora*, de José de Alencar, dirigida por Chianca de Garcia

Ilustração de J.C. Serroni para a cenografia de Pernambuco de Oliveira para *Hamlet*, de Shakespeare, direção de Hofmann Harnisch, Teatro Fênix, Rio de Janeiro, 1948.

(1949); *Escândalos*, de Chianca de Garcia e Helio Ribeiro, também com direção de Chianca de Garcia (1950); *A herdeira*, de Henry James, com direção de Bibi Ferreira; e *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, dirigida por Bibi Ferreira (1952).

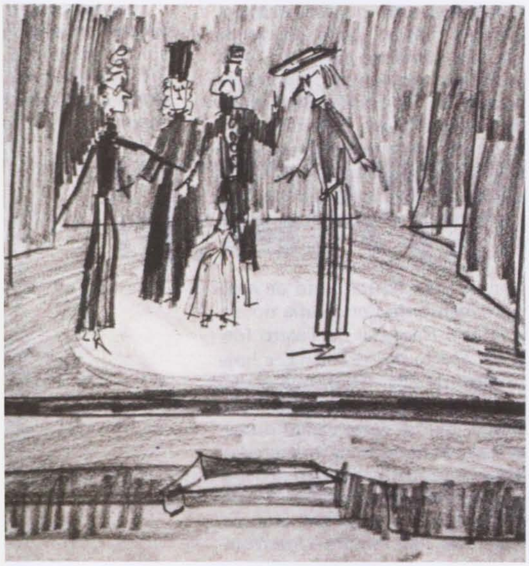
Criou também cenários e figurinos para outras importantes companhias de teatro brasileiro, como Companhia de Comédia Dercy Gonçalves, Companhia de Teatro de Arte, Companhia Rodolfo Mayer, Companhia Cacilda Becker, Companhia de Comédias Aimée, Companhia Procópio Ferreira, Companhia Eva Todor, Companhia Milton Carneiro, Companhia Jaime Costa e o Teatro Duse.

Outro trabalho de grande repercussão foi a criação do cenário e do figurino para o *Espetáculo Ionesco*, que reuniu duas peças do dramaturgo romeno Engène Ionesco, *A lição* e *A cantora careca*, com tradução, adaptação, interpretação e direção de Luís de Lima (1957); no mesmo ano, Pernambuco de Oliveira respondeu pela cenografia e pelo figurino de *Santa Marta Fabril S. A.*, montagem de Ziembinski para o texto de Abílio Pereira de Almeida (1959) que teve Cacilda Becker no elenco.

Em sua vasta produção cenográfica é importante lembrar ainda *A moral do adultério*, de Luís Iglésias, com direção de Mário Brasini (1964), para o qual fez o cenário e o figurino; o cenário de *Antes tarde... do que nunca*, de Sumner Arthur Long, dirigida por Gianni Ratto (1965); o cenário para *As feiticeiras de Salém*, de Arthur Miller, com direção de João Bethencourt (1965); o cenário de *Pais abstratos,* de Pedro Bloch, também dirigido por Bethencourt (1965).

No caso de *A baronesa*, de Josué Montello (1960), Pernambuco de Oliveira ficou encarregado da direção, da cenografia e da produção.

Recebeu ao longo da carreira diversos prêmios, como a Medalha de Ouro da Associação Brasileira de Críticos Teatrais (ABCT) como Melhor Cenógrafo de 1952 e de 1964 e várias premiações do Serviço Nacional de Teatro (SNT) por seus textos infantis.



Desenho de Pernambuco de Oliveira para a cenografia de *Guardiã da falsa moral*,

Pernambuco de Oliveira, além do teatro, dominava as linguagens da televisão e do cinema. Com o Studio A, companhia que criou em 1960 em parceria com Victor Berbara, dedicou-se à produção de teleteatro para a TV Rio.

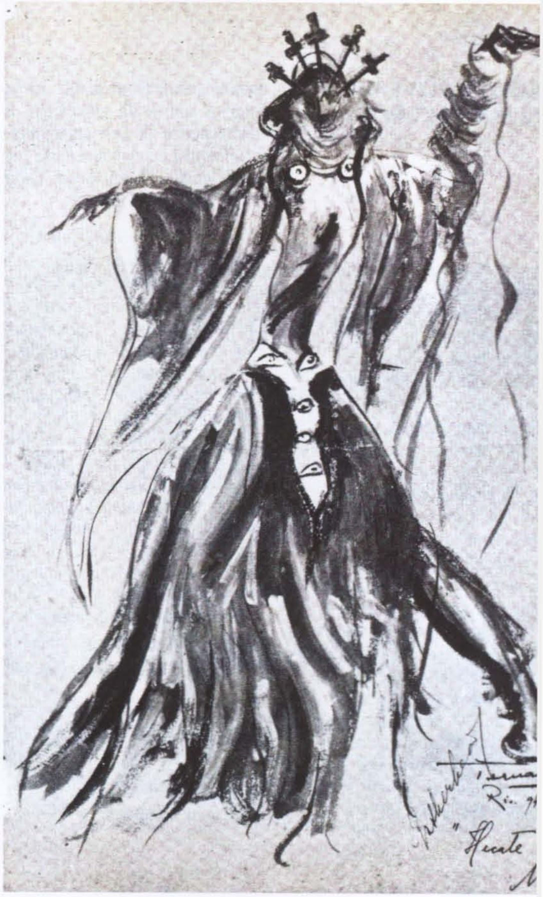
Chegou também a atuar na construção e na restauração de teatros, tendo participado do grupo que construiu o Teatro de Arena da Guanabara, no Largo da Carioca (1963), e fundado o Teatro Pincesa Isabel, em Copacabana, com Pedro Veiga e Orlando Miranda (1964).

Fez alguns trabalhos marcantes em diversas cidades do Brasil. Trabalhou para a Associação Goiana de Teatro, assinando o cenário e o figurino para *Macbeth* (1965), de William Shakespeare, e *Bodas de sangue* (1966), de García Lorca, ambas dirigidas por Otávio Arantes. No mesmo ano criou o cenário de *À margem da vida*, em Belo Horizonte, dirigida por Haydée Bittencourt. No ano seguinte, trabalhando para a Companhia Maria Fernanda, criou o cenário e o figurino para *A tragédia de Vila Rica no tempo de Joaquim José*, uma adaptação do texto de Cecília Meireles encenada em Ouro Preto.

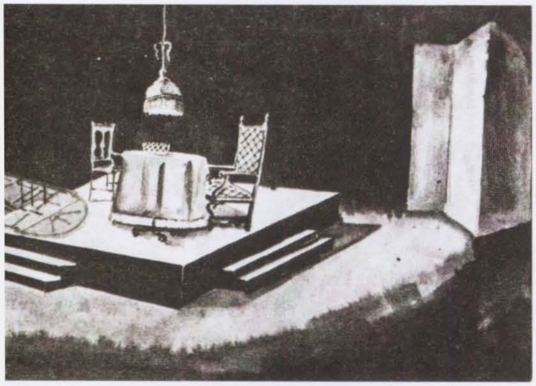
Em 1974 dirigiu e cenografou a comédia musicada *Chiquinha Gonzaga*, de Elza Osborne, encenada no Teatro Dulcina, no Rio de Janeiro.

Além de exercer com talento e competência as várias funções no teatro, Pernambuco de Oliveira teve importante papel na fase inicial da televisão brasileira, na década de 1950. Cenografou os teleteatros *Grande Teatro Tupi* e *Teatrinho Troll*, foi cenógrafo-chefe da TV Rio e trabalhou na TV Continental. Desenvolveu novas formas de explorar matizes de cinza nos cenários, na época da televisão em preto e branco. Sistematizou o trabalho de cenografia, para atender à agilidade necessária na produção televisiva, e criou a primeira escola de cenografia para a televisão.

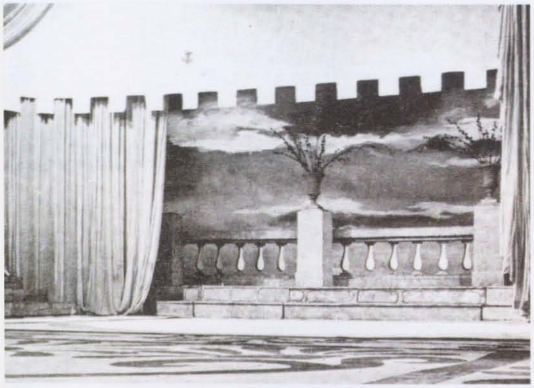
Atuante também na docência, lecionou iluminação do Conservatório Nacional de Teatro (Praia Vermelha, no Rio de Janeiro) e foi diretor-geral da Escola de Teatro da Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado da Guanabara (Fefieg). Na Federação, que em 1979 se transformou na UniRio, Oliveira implantou o curso universitário de cenografia.



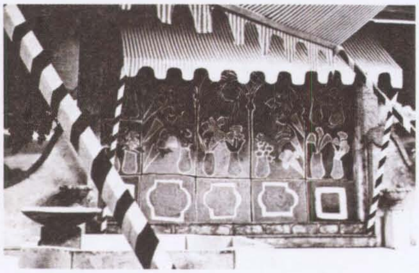
Desenho de figurino de Pernambuco de Oliveira para *Macbeth*, de Shakespeare,1949.



Espetáculo *Um beijo nas trevas*. Ilustração de Pernambuco de Oliveira.



Espetáculo *Noites cariocas – musical*. Ilustração de Pernambuco de Oliveira.



Cenografia para o musical *Elizeth Cardoso*. Foto de Pernambuco de Oliveira.

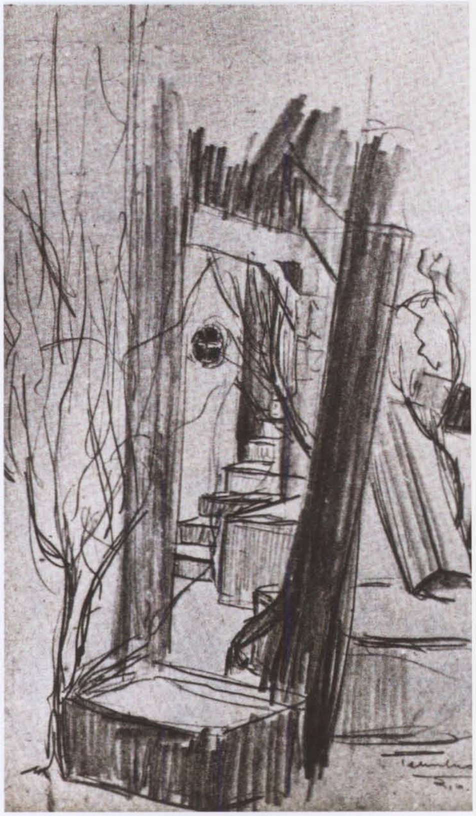


Ilustração de Pernambuco de Oliveira para a cenografia de *Mulher, espelho das cidades*, programa de TV de 1951, de Chianca de Garcia.

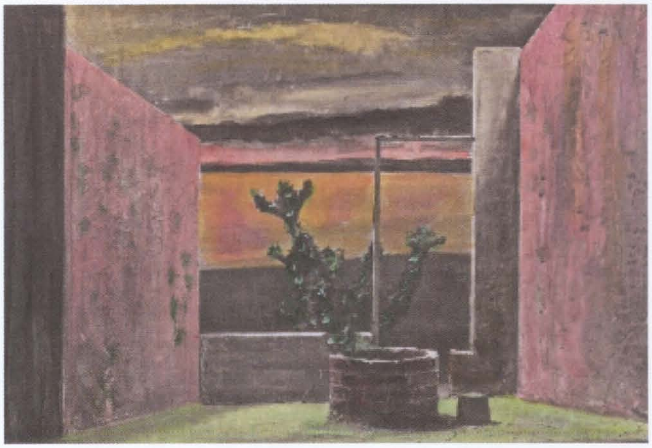


Ilustração de J.C. Serroni para a cenografia de *Lázaro*, 1° ato, de Francisco Pereira da Silva, direção e cenografia de Pernambuco de Oliveira, Teatro Duse, Rio de Janeiro, 1952.

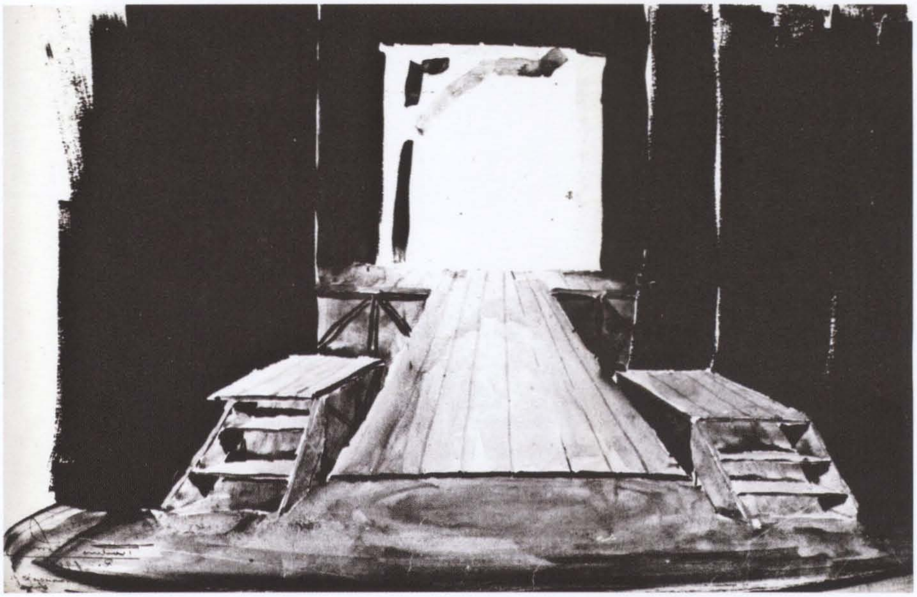


Ilustração para a cenografia de *O romanceiro da inconfidência,* de Cecília Meirelles, da Companhia Maria Fernanda, Ouro Preto, 1966.

RAUL BELÉM

Raul Belém Machado • Araguari, MG, 1942 – Belo Horizonte, MG, 2012

Estudou música, pintura e arquitetura. Em 1969 criou sua primeira cenografia, *Procura-se uma rosa*, de Gláucio Gil, dirigida por Carlos Alberto Ratton. A peça estreou no Festival de Inverno, tendo no cenário um praticável, tapadeiras e uma cama adornada com símbolos fálicos. No entanto, a peça ficou apenas um dia em cartaz, pois foi integralmente censurada.

De 2005 a 2010 Raul Belém coordenou o Centro Técnico de Produção do Palácio das Artes de Belo Horizonte. Criou cenários e figurinos para balés, óperas e peças de teatro. Entre as óperas, às quais dedicou atenção especial, merecem destaque *Carmen, Rigoletto, A flauta mágica, Madame Butterfly, Lo schiavo, La bohème* e *La traviata*. Em 2001 foi responsável pelos cenários e figurinos de *Aída,* uma das maiores produções da história do Palácio das Artes. Em 2002 também tiveram bastante repercussão sua criação cenográfica e seu figurino para *O guarani*.

Para Raul Belém, a diferença entre a cenografia da ópera, do balé e do teatro é a própria estética da encenação. Na ópera, ele explica, a cenografia vem em primeiro lugar, pois ela organiza o espaço, define os planos para uma consequente imagem vertical e quase sempre monumental. E continua:

Cenografia para *Baal*, de Bertolt Brecht, direção de Ronaldo Brandão, Belo Horizonte, 1972. Foto de Paulo Lacerda.

Espetáculo *Balada para Matraca,* baseado em *A hora e a vez de Augusto Matraga*, de Guimarães Rosa, direção de Helvécio Guimarães, Palácio das Artes, Belo Horizonte, 1985. Foto de Raul Belém.

> [No balé] a cenografia vem depois da concepção coreográfica, tradicionalmente estabelece o plano de ação física e se limita aos fechamentos e elementos aéreos. Já o teatro é feito a quatro mãos, o vínculo com a direção deve ser absoluto e não se deve perceber onde começa o trabalho de um e termina o de outro. É o fascinante no teatro, em que o resultado final tem o mesmo discurso que é dito pelo ator.[1]

Para Raul Belém, uma vez compreendido o tema de um espetáculo – no qual estão integrados o texto, o roteiro e o enredo –, é necessário encontrar a atmosfera de cada cena, compreendendo os agentes da natureza, o personagem, o tom e o estilo. "Cria-se no palco um estado de espírito para a consequente resposta emocional do espectador. Procuro sempre me colocar no lugar do espectador."[2]

Entre os diversos cenários que criou, destacam-se os de movimento, com articulações, giros e engrenagens. Foi o caso de *Baal*, de Brecht, em 1972, construído de madeira crua e com um mobiliário que saía da "parede" nas catorze cenas. Havia uma estrutura cenográfica única manejada pelos próprios atores. A cenografia teve tanta repercussão que deu origem a uma maquete exposta na 12ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1973.

Para *Fala baixo senão eu grito*, de Leilah Assunção (1973), dirigida por Eid Ribeiro, Belém criou um cenário em que tudo era destruído: "uma destruição cenográfica, que na verdade era uma desmontagem de suas partes em cena. A cada espetáculo, os elementos do cenário caíam pelo chão e, no dia seguinte, eram novamente montados em três árduas horas com a equipe de maquinistas do teatro".[3] Em *O bravo soldado Schweik,* do tcheco Jaroslav Hasek (1980), um grande praticável com móveis brotava do piso.

Notáveis foram também suas criações para o Teatro Experimental, dirigido por Jota Dangelo, cujos espetáculos eram realizados em espaços não convencionais. Alguns deles foram *Futebol, alegria do povo*, de Jota Dangelo e Carlos Alberto Ratton (1969); *Oh! oh! oh! Minas Gerais*, de Jota Dangelo e Jonas Bloch (1971); *Pelos caminhos de Minas*, também de Jota Dangelo e Jonas Bloch (1975); *Os riscos da fala,* de Jota Dangelo e Roland Claver (1979); e *Qualé, Brasil?*, de Jota Dangelo (1980).

Na década de 1970 criou cenografia e figurino para diversos espetáculos infantis, entre eles *As beterrabas do Senhor Duque*, de Oscar von Pfuhl (1969); *Pé de vento*, de André Carvalho (1971); *Maria Minhoca*, de Maria Clara Machado (1973); *Romão e Julinha*, de Oscar von Pfuhl (1973); e *Dom Chicote Mula Manca*, também de Oscar von Pfuhl (1974).

---

[1] Jornal *Espaço Cenográfico News*, n. 25, setembro de 2005, SP, p. 18.

[2] Idem, p. 44.

[3] Esclarecimento sobre a destruição do cenário dada por telefone ao autor do livro, em 19/03/2012.

Dedicou-se também a óperas infantis, em projetos da escola de música Artave, na região do Minho, Norte de Portugal: *A arca de Noé*, de Benjamin Britten (2003); *A Bela Adormecida*, de Ottorino Respighi (2004); e *Pinocchio*, de Carl Zytowski (2005).

Em dança Raul Belém tem ampla participação na criação de cenário e figurino, destacando-se *Tribana* (1983), *Diadorim* (1985), e *Triunfo, um delírio barroco* (1986), todas para companhias de Belo Horizonte.

Ganhou notoriedade seu trabalho para a ópera *Cavalleria Rusticana*, de Pietro Mascagni (1989), em que os cenários remetem à arquitetura de Diamantina.

Sob a direção de Pedro Paulo Cava, criou os cenários para as peças *Galileu Galilei*, de Brecht (1983); *Rasga coração*, de Oduvaldo Vianna Filho (1984); *Lua de cetim*, de Alcides Nogueira (1986); *O senhor Puntila e seu criado Matti*, de Brecht (1986); *Frank Quinto, a farsa dos bancos*, de Friedrich Dürrenmatt (1987); e *Bella ciao*, de Luís Alberto de Abreu (1988).

Sobre a formação profissional, Raul Belém valoriza o conhecimento sistematizado: "O artesão, dominando uma técnica e compreendendo que o trabalho da cenografia não estabelece um ato solitário, que a vaidade não prevalece e que a concretização da obra é definitiva, se buscar uma formação mais acadêmica, poderá alçar voos".[4]

Na arte, afirma Raul Belém, há uma relação especial entre quem ensina e quem aprende: "Essa relação é de mestre-aprendiz e não de professor-aluno. É o ensino da arte, a percepção da sensibilidade e um novo olhar sobre a obra. O aprendiz de hoje é o meu companheiro no futuro, construímos juntos um sentimento de equipe".[5]

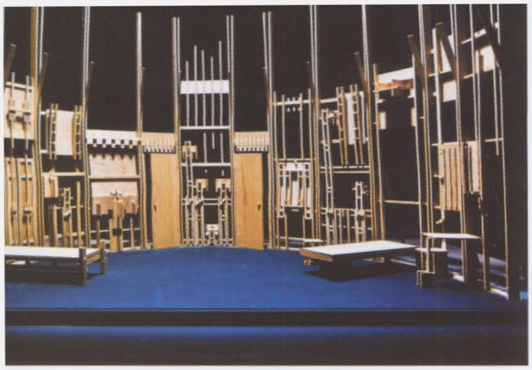
Em 2005 Raul Belém recebeu o Prêmio Sesc/Sated pela criação do Centro Técnico de Produção do Palácio das Artes. Dois anos depois, outra homenagem: a Fundação Clóvis Salgado, da Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, lançou o livro *Raul Belém Machado: o arquiteto da cena*, que registra sua trajetória profissional em textos e imagens.

Espetáculo *Balada para Matraca*, baseado em *A hora e a vez de Augusto Matraga*, de Guimarães Rosa, direção de Helvécio Guimarães, Palácio das Artes, Belo Horizonte, 1985. Foto de Raul Belém.

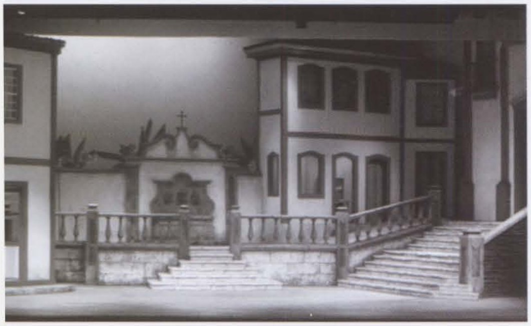
---

[4] Jornal *Espaço Cenográfico News*, n. 25, setembro de 2005, São Paulo, SP, p. 18.

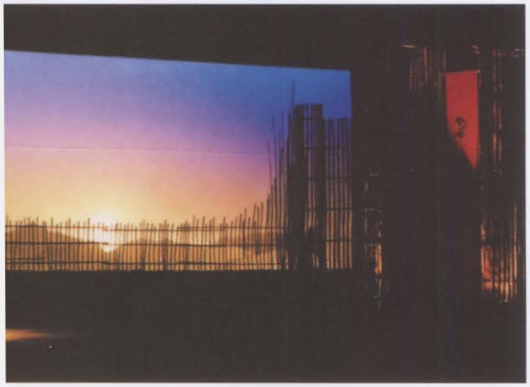
[5] Idem, p. 19.



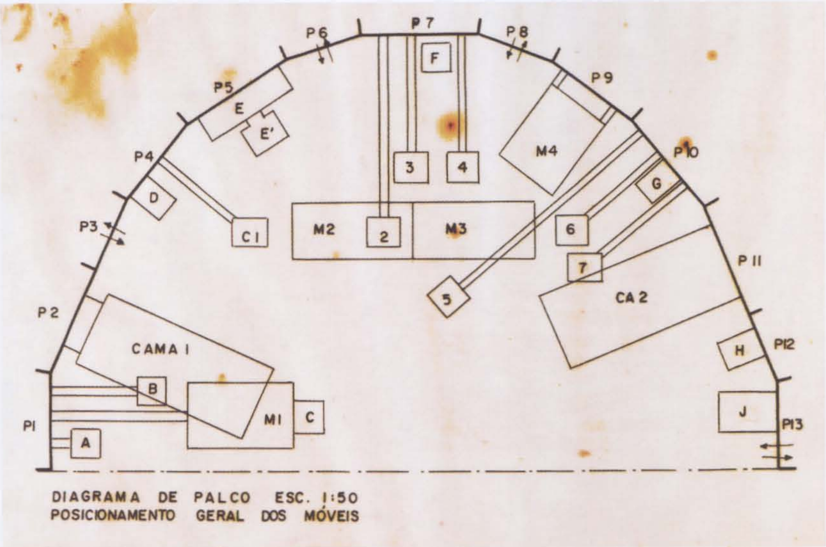
Cenografia para *Baal*, de Bertolt Brecht, direção de Ronaldo Brandão, Belo Horizonte, 1972. Foto de Paulo Lacerda.

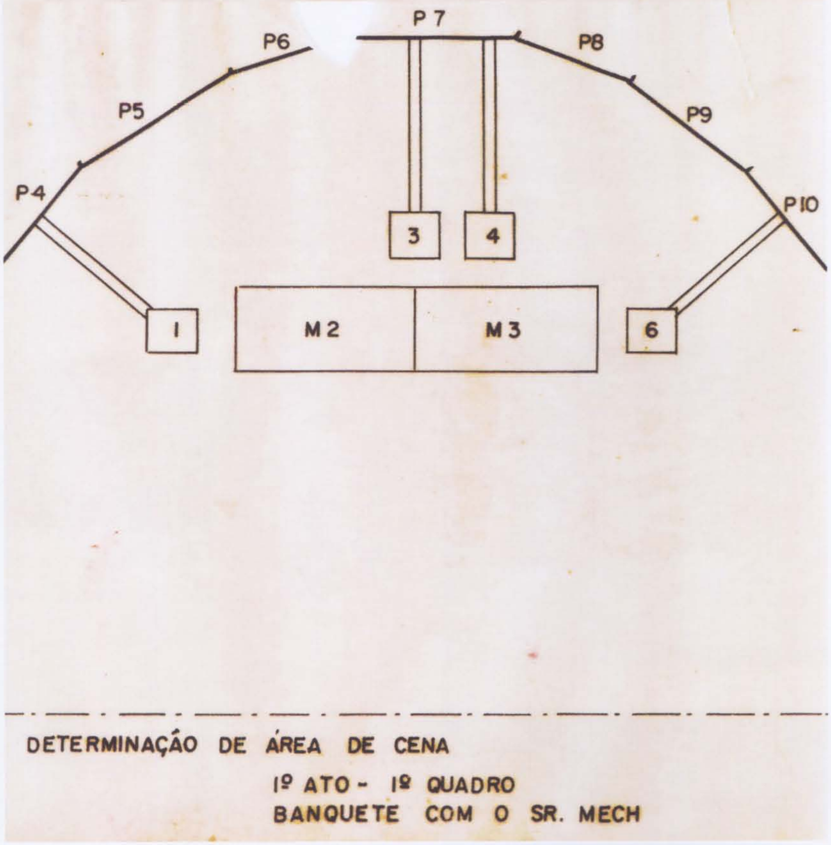


Cenografia para a ópera *Cavalleria Rusticana*, de Mascagni, direção de Mário Corradi, Palácio das Artes, Belo Horizonte, 1989. Foto de Raul Belém.

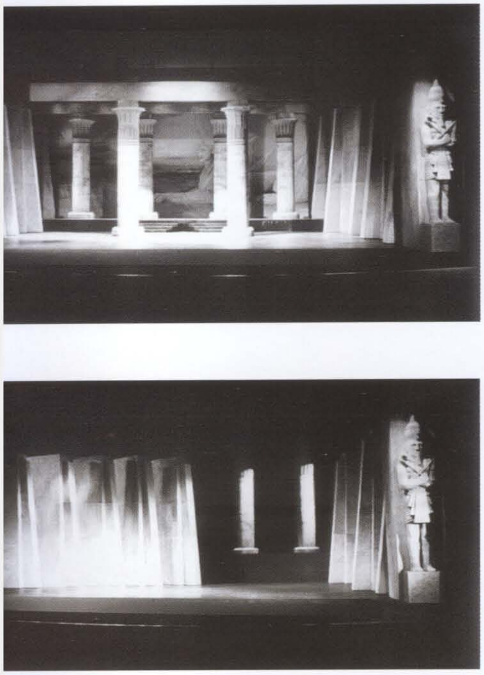


Cenografia para a ópera *Cavalleria Rusticana*, de Mascagni, direção de Mário Corradi, Palácio das Artes, Belo Horizonte, 2000. Foto de Raul Belém.

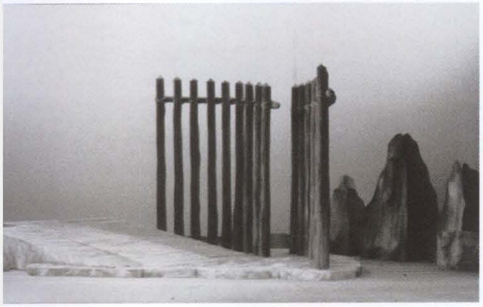

P1
P2
P3
P4
P5
P6
P7
P8
P9
P10
P11
P12
P13
A
B
C
C1
D
E
E'
F
G
H
J
1
2
3
4
5
6
7
M1
M2
M3
M4
CAMA 1
CA 2
DIAGRAMA DE PALCO ESC. 1:50
POSICIONAMENTO GERAL DOS MÓVEIS


P4
P5
P6
P7
P8
P9
P10
1
3
4
6
M2
M3
DETERMINAÇÃO DE ÁREA DE CENA
1º ATO - 1º QUADRO
BANQUETE COM O SR. MECH

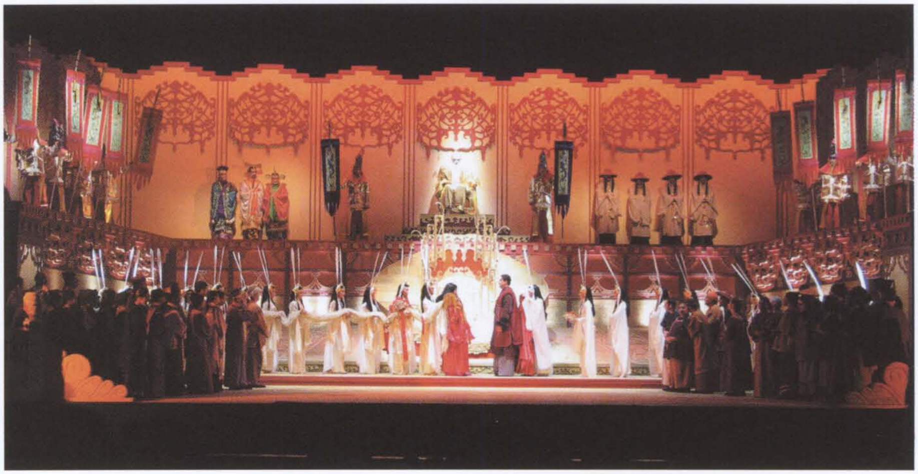
Desenhos de Raul Belém para a cenografia de *Baal*, de Bertolt Brecht, direção de Ronaldo Brandão, Belo Horizonte, 1972.



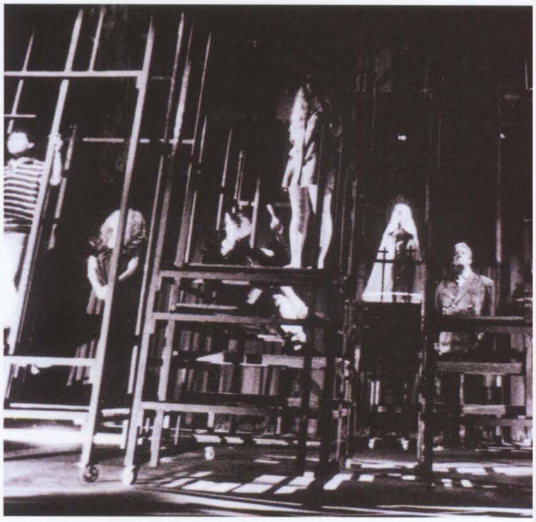
Cenografia para a ópera *Aída*, de Verdi, direção de Juarez Cabelo, Palácio das Artes de Belo Horizonte, 2001. Fotos de Raul Belém.



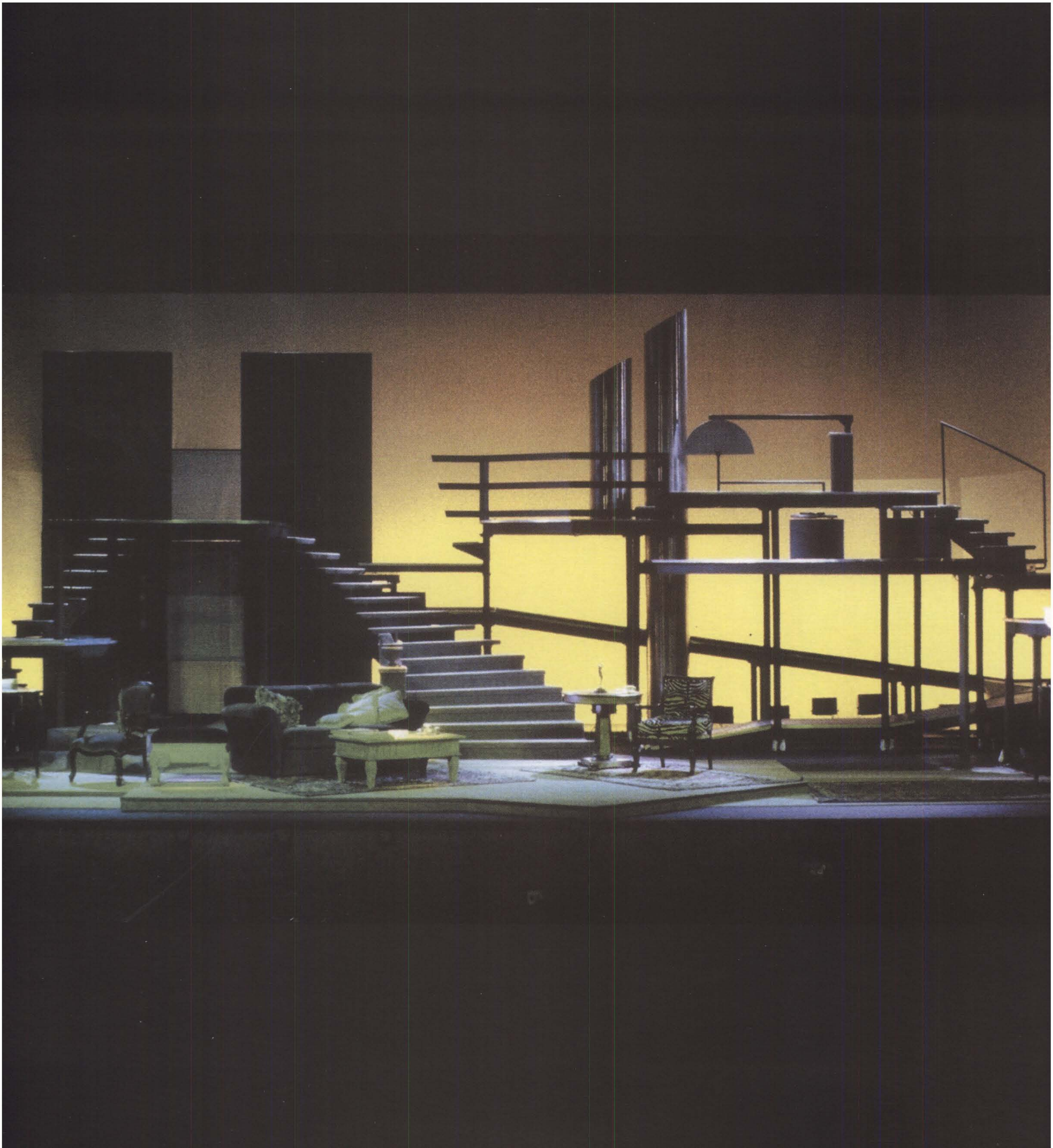
Cenografia para a ópera *Lo schiavo*, de Carlos Gomes, direção de Fernando Peixoto, Palácio das Artes, 1986. Foto de Raul Belém.



Cenografia para a ópera *Turandot*, de Puccini, direção de Fernando Bicudo, Palácio das Artes, Belo Horizonte, 2004. Foto de Paulo Lacerda.



Cenografia para o espetáculo *Amores profanos*, autoria e direção de Luiz Peixoto, inaugurando o Teatro da Praça em Belo Horizonte, 1997. Foto de Raul Belém.



RENATO SCRIPILLITI

Renato Eduardo Scripilliti • São Paulo, SP, 1940

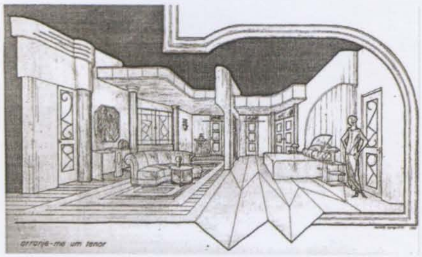
Cenógrafo e arquiteto, formou-se pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, na década de 1970.

Estreou como cenógrafo em 1983 na peça *Comunhão de bens*, texto de Alcione Araújo dirigido por Francarlos Reis. No ano seguinte cenografou *O terceiro beijo*, de Walcir Carrasco, dirigido por Jaques Lagoa.

Desde então assinou dezenas de cenários e figurinos, tendo recebido vários prêmios – em 1992 recebeu o Prêmio Apetesp de cenografia infantil para o musical *O Mágico de Oz*, com direção de José Roberto Caprarole; o Prêmio Destaque, em 1985, dado pela TV Record aos melhores profissionais do ano em diversas áreas pela cenografia de *O sol do novo mundo*, de Consuelo de Castro e direção de Jandira Martini; Prêmio Destaque também em 1986, pela cenografia musical infantil *Peter Pan*; Prêmio Mambembe concedido pela extinta Fundacen pela cenografia adulta de *Ivanov*, de Tchecov, com o grupo TAPA, com direção de Eduardo Tolentino, em 1998; Prêmio Apetesp de cenografia para teatro adulto em 1995 pelo conjunto de trabalhos daquele ano. Teve também outras indicações para os Prêmios Apetesp, Shell e Mambembe.

Entre seus trabalhos destaca-se o cenário para *A sauna*, de Nell Dunn (1991), com direção de Wolf Maya, que contava com uma piscina aquecida,

Cenografia para o espetáculo *Brasil S.A.*, de Antônio Ermírio de Moraes, direção de Marcos Caruso, Teatro Procópio Ferreira, São Paulo, 1996. Foto de Lenise Pinheiro.



Desenho de cenografia para *Procura-se um tenor*, de Ken Ludwig, direção de Bibi Ferreira, São Paulo, 1991.

elevadores, vapor e duchas no palco. São seus também os cenários para a única versão diferente do musical *Grease* autorizada pela Broadway em todo o mundo.

Outras criações que se destacaram foram os cenários para a peça *Brasil S.A.*, de Antônio Ermírio de Moraes, com direção de Marcos Caruso, totalmente modulados em alumínio (1996), e a ópera *Joanna de Flandres,* de Carlos Gomes (2005).

No início da carreira, criava cenários do tipo gabinete – cenografias realistas, quase sempre reproduções de espaços, como uma sala de jantar, um consultório médico, um quarto de hospital, um canto de biblioteca etc.; quase sempre montado com três paredes, uma de fundo e duas laterais. Muito comum nos cenários para gravações de programas de televisão. Aos poucos, desenvolveu novos enquadramentos. Trabalhou com Gianni Ratto, Antonio Mercado e Emílio Bassi, além do Grupo TAPA.

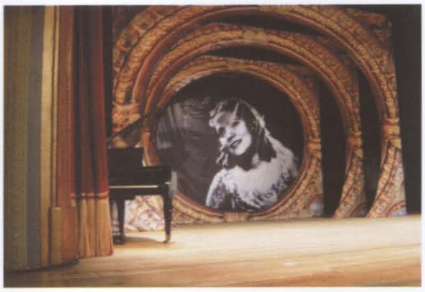
Entre as cenografias que criou, destacam-se a de *Os dramas da afeição,* de Harvey Fierstein, com direção de Márcio Aurélio (1997), que tinha como cenário dois ambientes de uma casa, nos quais atuavam os dois herdeiros em conflito; e a revista musical *A noiva do condutor*, de Noel Rosa, com direção de Cleber Papa – cujo cenário utilizava telões que reproduziam o Rio de Janeiro da década de 1930.

Renato Scripilliti fez também cenografias para a televisão, mas revela que tem especial predileção pelos musicais: “Às vezes, apenas o apagar das luzes faz nascer um novo ambiente para o palco, fator esse que faz o espectador se encantar do começo ao fim do espetáculo”.[1]

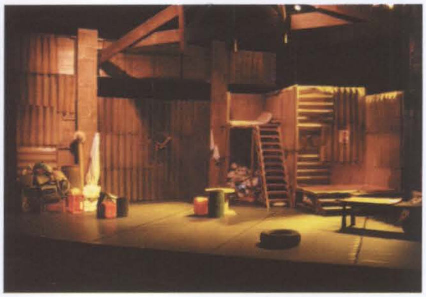
Com a carreira consolidada na cenografia, passou a dedicar-se também à área técnica do teatro, desenvolvendo caixas cênicas, e à docência, ministrando cursos e palestras. Projeta cenografia para empresas, lojas e eventos particulares. Como arquiteto, foi o responsável pela reforma dos teatros do Sesi da Avenida Paulista, do Teatro Frei Caneca e do Procópio Ferreira, todos em São Paulo.

---

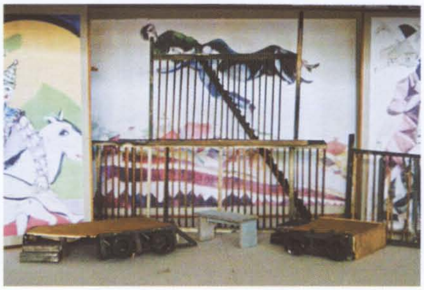
[1] Jornal *Espaço Cenográfico News*, n. 30, dezembro de 2006. SP, p. 30.



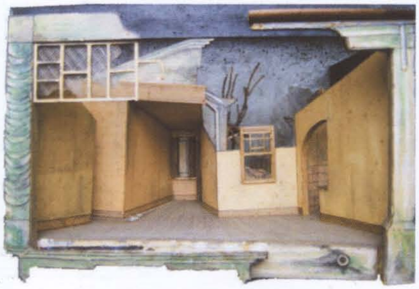
Cenografia para o musical-operístico *Bidú Sayão*, uma homenagem, de Décio Gentil e Adir de Lima, direção de Elvira Gentil, Teatro São Pedro, São Paulo, 2004. Foto de Renato Scripilliti.



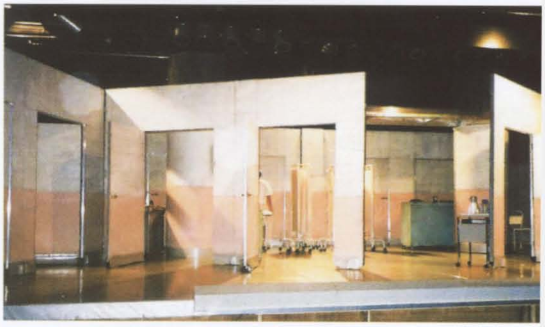
Cenografia de *De cara com o avesso*, de Neir Ilelis, direção de José Renato, Teatro Augusta, São Paulo, 2004. Foto de Renato Scripilliti.



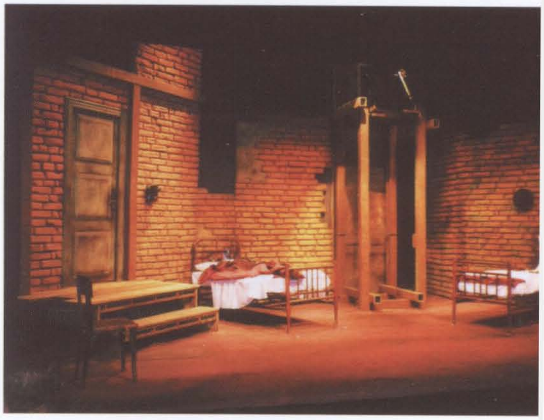
Cenografia de *O que leva bofetadas*, autoria de Leonid Andreiev, adaptação e direção de Antônio Abujamra, Teatro Popular do Sesi, São Paulo, 2004. Foto de Renato Scripilliti.



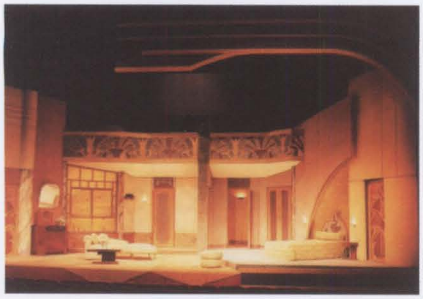
Cenografia de *Porca miséria*, de Jandira Martini e Marcos Caruso, direção de Gianni Ratto, Teatro Bibi Ferreira, São Paulo, 1993. Foto de Renato Scripilliti.



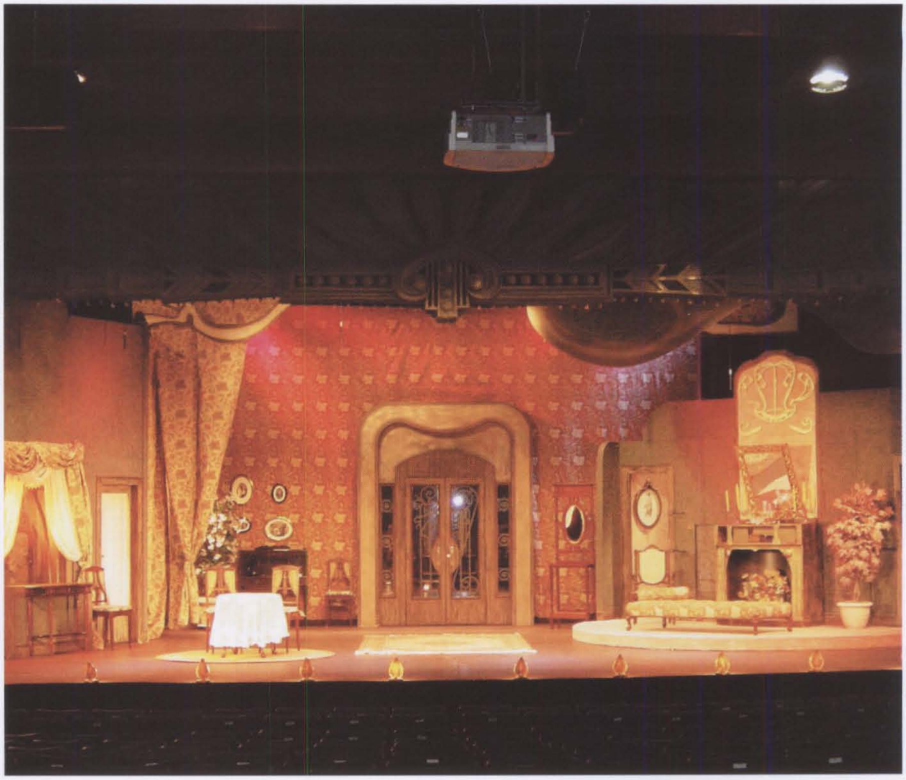
Cenografia de *S.O.S. Brasil*, de Antônio Ermírio de Moraes, direção de Marcos Caruso, Teatro FAAP, São Paulo, 1999. Foto de Renato Scripilliti.

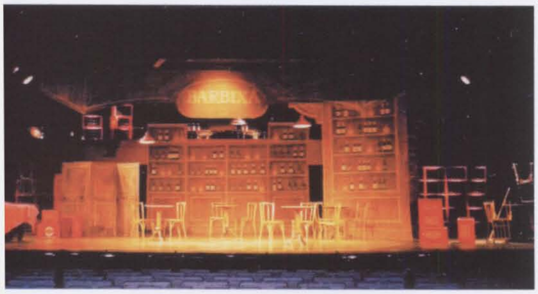


Cenografia de *O monta cargas*, de Harold Pinter, direção de Alexandre Tenório, Sala Cultura Inglesa do Centro Brasileiro Britânico, São Paulo, 2002. Foto de Renato Scripilliti.



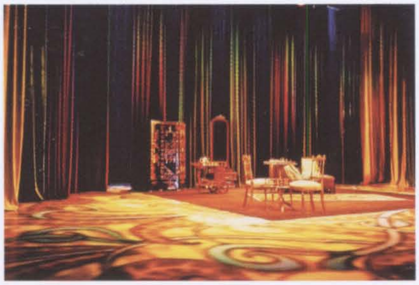
Cenografia de *Procura-se um tenor,* de Ken Ludwig, direção de Bibi Ferreira, São Paulo, 1991. Foto de Renato Scripilliti.



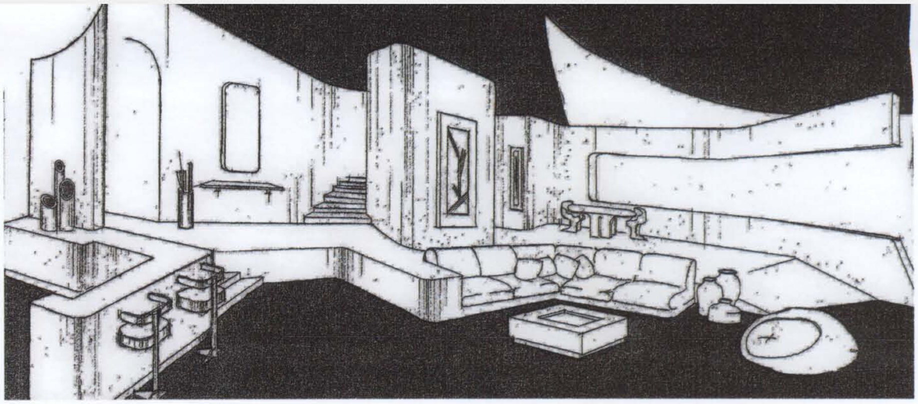


Cenografia de *Três homens baixos*, de Rodrigo Murat, direção de Jonas Bloch, Teatro Jaraguá, São Paulo, 2011. Foto de Renato Scripilliti.

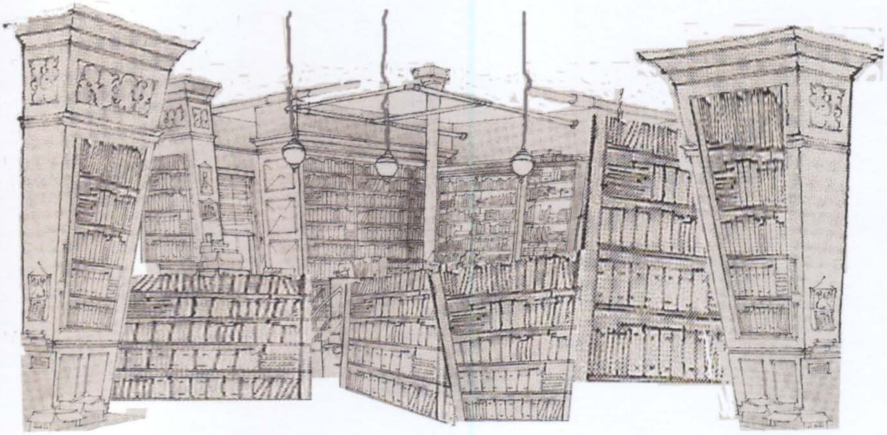
Cenografia de *Com a pulga atrás da orelha*, de George Feydeau, direção de Paulo Gracindo Jr., Teatro Procópio Ferreira, São Paulo, 2002. Foto de Renato Scripilliti.



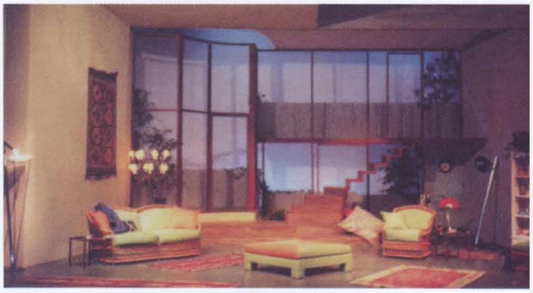
Cenografia de *A importância de ser fiel,* de Oscar Wilde, com Grupo TAPA, direção de Eduardo Tolentino de Araújo, Sesc Vila Mariana, São Paulo, 2002. Foto de Renato Scripilliti.



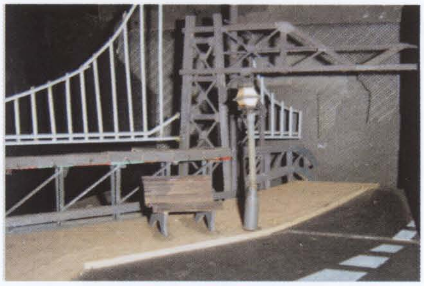
Desenho de cenografia para *O segundo tiro*, de Robert Thomas, direção de Marcio Aurelio, Teatro TAIB, São Paulo, 1986.



Desenho de Renato Scripilliti para a cenografia de *Senhor do tempo*, de Miriam Bevilacqua, direção de Roberto Lage, Teatro das Artes, São Paulo, 2006.



Cenografia de *As bruxas entre mulheres*, de Santiago Moncada, direção de Gianni Ratto, Teatro São Luiz, São Paulo, 1993. Foto de Renato Scripilliti.



Maquete para a cenografia de *Bay Bay Love (Putz)*, de Murray Schisgal, direção de Emílio Fontana, Teatro Antônio Abujamra, São Paulo, 1991. Foto de Renato Scripilliti.

Cenógrafo, figurinista, diretor de arte e professor, Ronald Teixeira já trabalhou na televisão, no teatro, na publicidade, no cinema e em exposições. Na Companhia Atores de Laura, do Rio de Janeiro, colabora constantemente com os diretores Gilberto Gawronski, Cristina Pereira, Domingos de Oliveira e Daniel Herz. Em 1988 formou-se em Artes Cênicas, com habilitação em cenografia e indumentária, na UFRJ, onde passou a lecionar, assumindo a chefia do departamento e posteriormente a coordenação do curso. Em 2002 concluiu o mestrado em Ciência da Arte no Instituto de Cinema e Artes da Universidade Federal Fluminense (UFF).

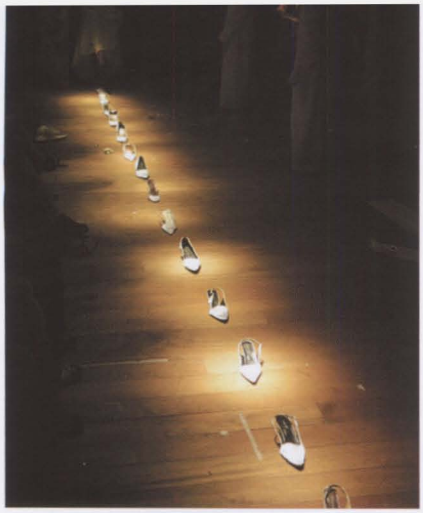
RONALD TEIXEIRA

Ronald Teixeira da Cunha • Niterói, RJ, 1962

Detalhe do cenário de *O mundo dos esquecidos*, de Adriana Falcão, direção de Flavio Graff, Casa de Cultura Laura Alvim, Rio de Janeiro, 2007. Foto de Guga Melgar.

Sobre seu processo de criação, Ronald explica:

Me magnetizo pela prestidigitação do diretor, se ele tiver, que fique claro. Alguns diretores necessitam do espaço cenográfico previamente imaginado para iniciar os ensaios, ou até mesmo já construídos, para as marcações de cena. Outros, como Domingos de Oliveira, promovem o que chamamos de "obra em progresso". A cenografia, neste caso, nasce durante os ensaios. Não adianta o cenógrafo se preparar no seu estúdio



Cenografia para o espetáculo N.I.S.E., criação coletiva da Companhia Atores de Laura, direção de Daniel Herz, Teatro Café Pequeno, Rio de Janeiro, 2006. Foto de Dalton Mello Valério.

e solitariamente imaginar planos e outras coisas, quando os ensaios conduzem para outro caminho.[1]

Iniciou a carreira como assistente da figurinista Bete Filipecki na TV Globo e trabalhou com diretores renomados como Daniel Filho, Walter Avancini e Luiz Fernando Carvalho. Na Companhia de Luiz Fernando Lobo foi assistente da cenógrafa, figurinista e aderecista Marie Louise Nery. Trabalhou ainda com a carnavalesca Rosa Magalhães.

Seu primeiro trabalho como cenógrafo e figurinista, *A nova roupa do imperador*, adaptação de Rogério Blat com direção de Gilberto Gawronski, rendeu-lhe os Prêmios Mambembe e Coca-Cola de Cenografia em 1994. Seguiram-se outros dois Prêmios Coca-Cola de Cenografia: por *Petruska*, de Carlos Augusto Nazareth (1995), e por *Diário de um adolescente hipocondríaco*, de Sura Berditchevski (1996). Em 1999 recebeu o Prêmio Shell pela cenografia de *Dona Rosita, a solteira*, de Federico García Lorca, com direção de Cristina Pereira e Antonio Grassi.

Ainda na década de 1990 trabalhou como cenógrafo e figurinista em *Histórias de cronópios e de famas*, de Julio Cortázar, com direção de Cristina Pereira, e *O patinho feio*, adaptação do conto de Hans Christian Andersen feita por Rogério Blat e dirigida por Gilberto Gawronski.

Criou o cenário para *Cabaré filosófico*, escrito e dirigido por Domingos de Oliveira (1996), e *A alma boa de Setsuan*, de Bertolt Brecht, também com direção de Domingos de Oliveira (1998). Assinou cenário e figurino para *Escola de mulheres*, de Molière, direção de Eduardo Wotzik (1997), e *A flauta mágica*, livre adaptação teatral da ópera de Mozart por Celso Lemos e Antonio Monteiro Guimarães (1999).

No ano 2000 Ronald Teixeria trabalhou na produção de diversos espetáculos: *Esplêndidos*, de Jean Genet, com direção de Daniel Herz, que lhe valeu o Prêmio Shell de Cenografia; *Auto da índia ou Arabutã*, criação coletiva da Companhia Atores de Laura; *Separações*, de Domingos de Oliveira e Priscilla Rozenbaum; *A serpente*, de Nelson Rodrigues, dirigido por Luiz Arthur Nunes; *Isabel, relatório confidencial sobre o fim de uma monarquia*, de Aderbal Freire-Filho, dirigido por Domingos de Oliveira; e *Todo mundo tem problemas sexuais*, de Alberto Godim e Domingos de Oliveira, que também dirigiu o espetáculo.

---

[1] Jornal *Espaço Cenográfico News*, n. 21, outubro de 2004, SP. p. 29.

Em Lisboa, Ronald assinou a cenografia e o figurino de *Querida mamãe*, de Maria Adelaide Amaral, com direção de Cristina Pereira (2001).

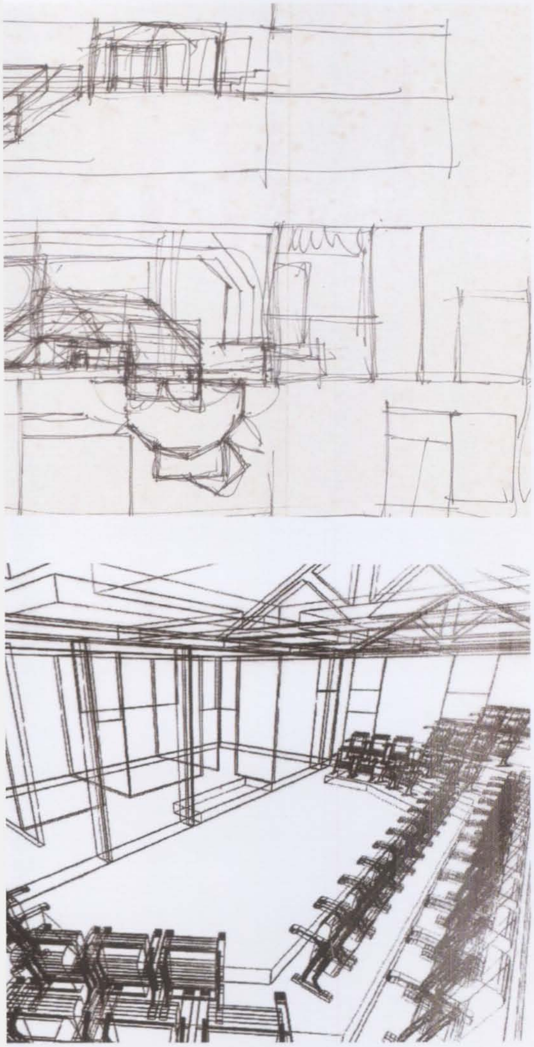
Entre os cenários que criou para a Companhia Atores de Laura destaca-se *O conto do inverno*, de William Shakespeare, dirigido por Daniel Herz em 2004. Da entrada do teatro até o palco, Ronald estendeu um tecido de 24 metros de comprimento reproduzindo a famosa Tapeçaria de Bayeux, obra de bordado feita na Inglaterra do século XII em comemoração à Batalha de Hastings e à conquista normanda. Sob folhas de tecido dispostas no palco, o cenógrafo "enterrou" objetos utilizados para contar a história. Até mesmo as cadeiras da plateia foram integradas ao cenário, com bordados alusivos ao texto.

Ainda em 2004 criou o cenário e o figurino para *Stalker*, inspirado em Andrei Tarkoski e dirigido por Ana Kutner, e o cenário para *Quixote!*, de Cervantes, adaptado e dirigido por Claudio Sásil, espetáculo do qual também participou como ator.

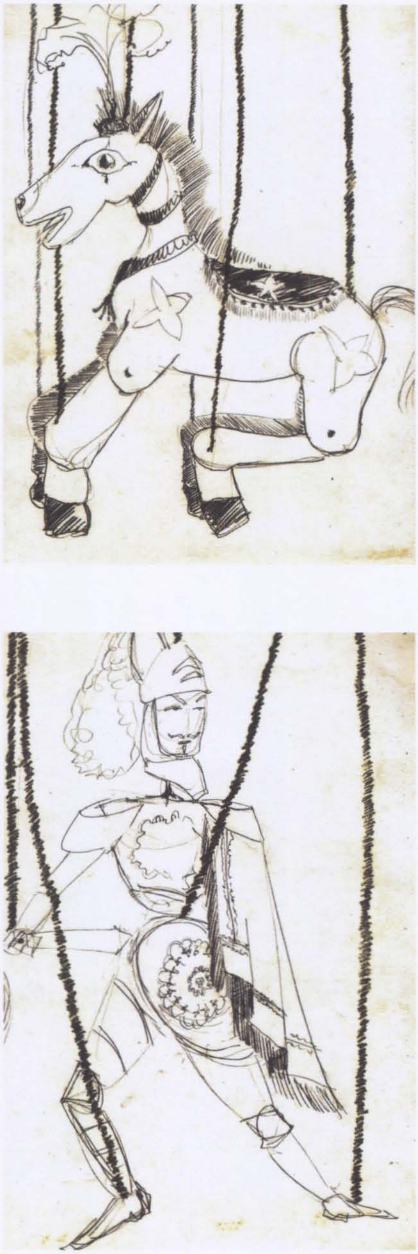
Em 2006 cenografou, entre outros espetáculos, *N.I.S.E.*, criação coletiva de Maria da Luz e da Companhia Atores de Laura, e *Largando o escritório*, de Domingos de Oliveira. No ano seguinte, destacou-se como cenógrafo e figurinista de *O mundo dos esquecidos*, de Adriana Falcão, com Flavio Graff na direção, e de *Federico García Lorca, pequeno poema infinito*, de Antonio Gilberto e José Mauro Brant, que também respondeu pela direção.

Além de seu trabalho no teatro, dedica-se à formação de novos profissionais, lecionando na UFRJ e disponibilizando a estudantes e pesquisadores sua biblioteca especializada em cenografia, cenotécnica e indumentária, que foi integralmente digitalizada.

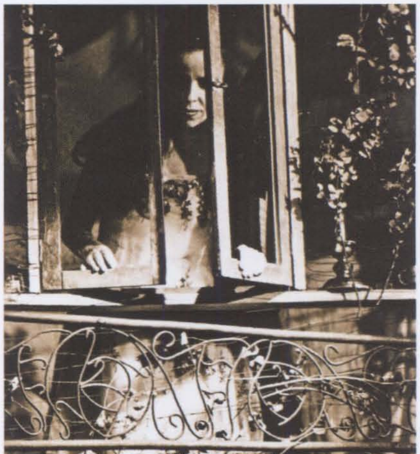
Cenografia para o espetáculo *Simplesmente eu, Clarice Lispector*, autoria e direção de Beth Goulart, Teatro I do Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 2009. Foto de Fabiana Albertini.



Desenhos de Ronald Teixeira para cenografia de *Dona Rosita, a solteira*, de Federico García Lorca, direção de Antonio Grassi, Teatro Casa da Gávea, Rio de Janeiro, 1999.



Desenhos de adereço de cena por Ronald Teixeira para *Petruska*, de Igor Stravinsky, adaptação e direção de Carlos Augusto Nazareth, Teatro Delfim, Rio de Janeiro, 1995.



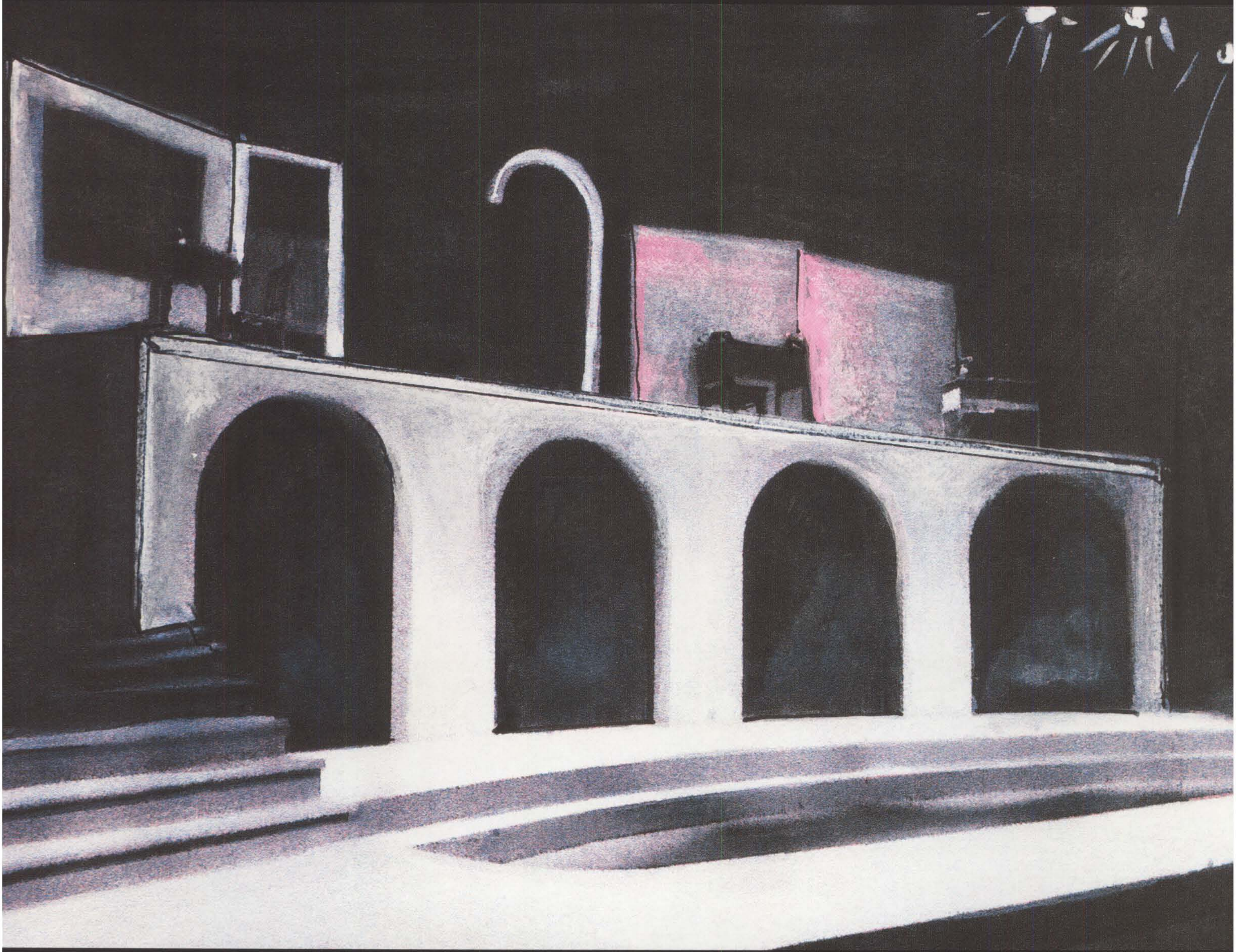
Cenografia para o espetáculo *Dona Rosita, a solteira,* de Federico García Lorca, direção de Antonio Grassi, Teatro Casa da Gávea, Rio de Janeiro, 1999. Fotos de Silvio Augusto Posato.

Cenografia para o espetáculo *Pessoas,* de Fernando Pessoa, direção de Susanna Kruger, Sala Multiuso do Sesc Copacabana, Rio de Janeiro, 2009. Foto de Dalton Melo Valério.

BLADO
DRAGÃO VERDE
DRAGÃO VERDE

Reforma do Teatro Tablado, 2008. Fotos de Guga Melgar.

Cenografia para o espetáculo *Petruska*, de Igor Stravinsky, adaptação e direção de Carlos Augusto Nazareth, Teatro Delfim, Rio de Janeiro, 1995. Fotos de Ronald Teixeira.



SANTA ROSA

Tomás Santa Rosa Júnior • João Pessoa, PB, 1909 – Bombaim, Índia, 1956

Já na infância Santa Rosa deu mostras de seu talento artístico: aos cinco anos de idade fez imensas pinturas nas paredes de sua casa, compondo grandes painéis. A vocação aflorou depois de trabalhar alguns anos como contabilista e mudar-se para o Rio de Janeiro.

Estabelecido na então Capital da República em 1932, firmou-se como pintor e desenhista. Aproximou-se do meio artístico, tornando-se amigo de Candido Portinari, com o qual chegou a colaborar na execução de alguns murais em 1935.

Apesar da ligação com as artes plásticas, Santa Rosa atuou intensamente no teatro. Já em seus trabalhos de juventude se nota a perspectiva em linha de fuga, a sensação da terceira dimensão.

Ilustração de J.C. Serroni para cenografia de Santa Rosa para *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, direção de Ziembinski, Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 1943.

Foi um dos fundadores, em 1938, do grupo Os Comediantes; criou o Ateliê de Decoração Teatral; dirigiu o Departamento de Teatro do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; ao longo de três décadas, criou cenários de grande repercussão para espetáculos de teatro, ópera e dança.

Teve importante papel na vida cultural do Rio de Janeiro. Com Jorge Amado e outros fundou a revista *Rio Magazine*; ajudou na criação do personagem Stanislaw Ponte Preta, pseudônimo sob o qual o jornalista Sérgio Porto escrevia textos irônicos a respeito da sociedade carioca da época; ao lado de Jorge Lacerda fundou o *Jornal da Manhã*, no qual

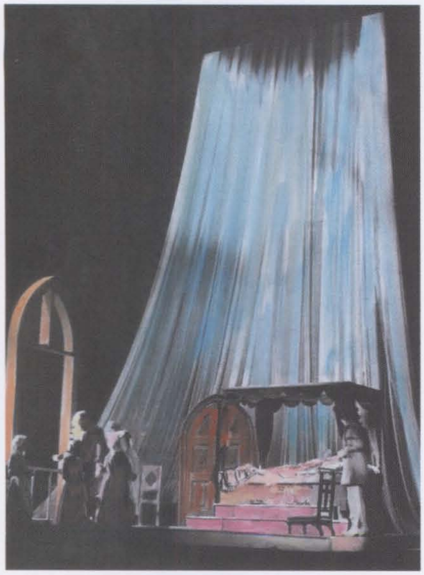


Ilustração de J.C. Serroni para a cenografia de Santa Rosa para o espetáculo *Pelleas e Melisanda*, de Maeterlinck, direção de Ziembinski, Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 1943.

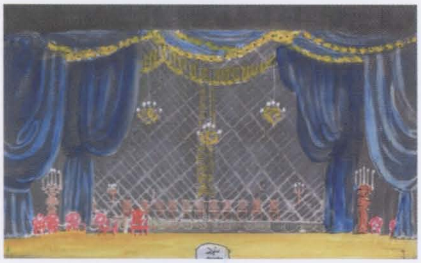


Ilustração de J.C. Serroni para a cenografia de *A traviata*, Salão de festas da casa de Violeta, usado na abertura do I ato, Rio de Janeiro, 1955.

escrevia artigos e criava ilustrações. Foi também crítico de arte para o *Diário de Notícias*.

Um marco em sua carreira foi a cenografia para *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, com direção de Ziembinski, montagem de 1943 que se tornou a referência do Modernismo no teatro brasileiro. A cena era dividida em três planos, cada um representando uma dimensão do texto: a realidade do presente, a memória e o delírio da personagem. A arquitetura cênica tinha assim um papel importante na autoria do espetáculo, com as três dimensões, os efeitos de luz e a definição de quadros vivos, montados a partir dos atores-personagens. Seu trabalho exerceu forte influência sobre companhias teatrais e colegas de profissão.

A cenografia, até então apenas um pano de fundo, um enfeite apoiado nos tradicionais telões pintados e complementado por mobiliário "gentilmente cedido pelo comércio local" e por acessórios sem nenhuma função dramática, torna-se um elemento significativo na estrutura cênica, graças à capacidade de síntese de Santa Rosa. A cenografia "cosmética" já não tinha lugar no teatro, em sua opinião:

> Há os que concebem o palco como uma vitrine de produtos de beleza. Com muito *it* e cor-de-rosa, filós e colunas, um pouco de luz através da qual se pressinta no ar as moléculas de pó de arroz, tornando o espetáculo cênico frio e impróprio à verdade teatral, cheia de ativo calor humano.[1]

Entre as criações de Santa Rosa destacaram-se o cenário para a peça *Escola de maridos*, de Molière (1943), e para o balé *Orfeu e Eurídice*, com música de Gluck; o figurino e o cenário para *Apollon Musagètte,* com música de Stravinsky; e o cenário para a apresentação do American Ballet no Brasil (1941).

Acumulou vários prêmios, entre eles a Medalha de Ouro da Associação Brasileira de Críticos pelos cenários de *Vestido de noiva* (1943)*, A morte de um caixeiro-viajante* (1951) e *Senhora dos Afogados* (1954). Recebeu a Medalha de Prata da Sociedade Nacional de Belas Artes, em 1941. Como organizador da exposição do Centenário do Barão do Rio Branco, ganhou a Medalha

---

[1] BARSANTE, Cassio Emmanuel. *A vida ilustrada de Thomás Santa Rosa*. Rio de Janeiro: Bookmarkers, 1993, p. 31.

Rio Branco e a Medalha Rui Barbosa. Foi o representante do Brasil na Conferência Internacional de Teatro em Bombaim, na Índia (1956).

Santa Rosa era um defensor do estudo técnico no teatro, substituindo a improvisação por um aprendizado eficaz e consistente. "É necessário que os artistas de toda natureza lembrem-se sempre de que a arte é absoluta quando está no domínio do sentimento, mas que é precisamente a técnica no instante de sua exteriorização."[2]

Uma atuação importante de Santa Rosa a favor da classe teatral foi sua colaboração durante muitos anos com o Teatro Experimental do Negro, que revelou, entre outros, a atriz Ruth de Souza. Esse grupo experimental colocou-se rapidamente numa posição de vanguarda ao lado de Os Comediantes e do Teatro do Estudante do Brasil. Tornou-se conhecida a solução de Santa Rosa para o figurino de uma das apresentações do Teatro Experimental do Negro: túnicas brancas feitas com lençóis que ele próprio foi buscar em casa, prendendo-os nos atores com alfinetes.

Para ele, a cenografia é a construção da fantasia, uma arte mágica:

> [...] O ambiente de uma caixa do teatro, aquele mundo, cruzado de gambiarras, cortado por trainéis deixando à mostra os seus esqueletos de madeira, cheio de cordas suspensas como em imensos cadafalsos, basta para conter a ideia de altos dramaturgos e para a criação de um ar galvanizado, envolvendo o mundo de seus seres e sombras. É uma arte mágica, a do cenógrafo, criador de tão pura fantasia, somente comparável à dos contos e legendas. [...][3]

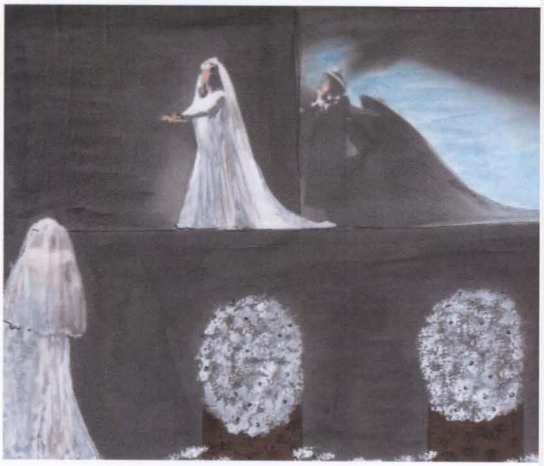


Ilustração de J.C. Serroni para cenografia de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, direção de Ziembinski, Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 1943.

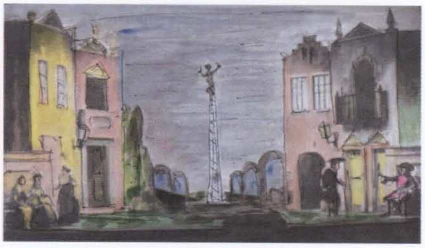
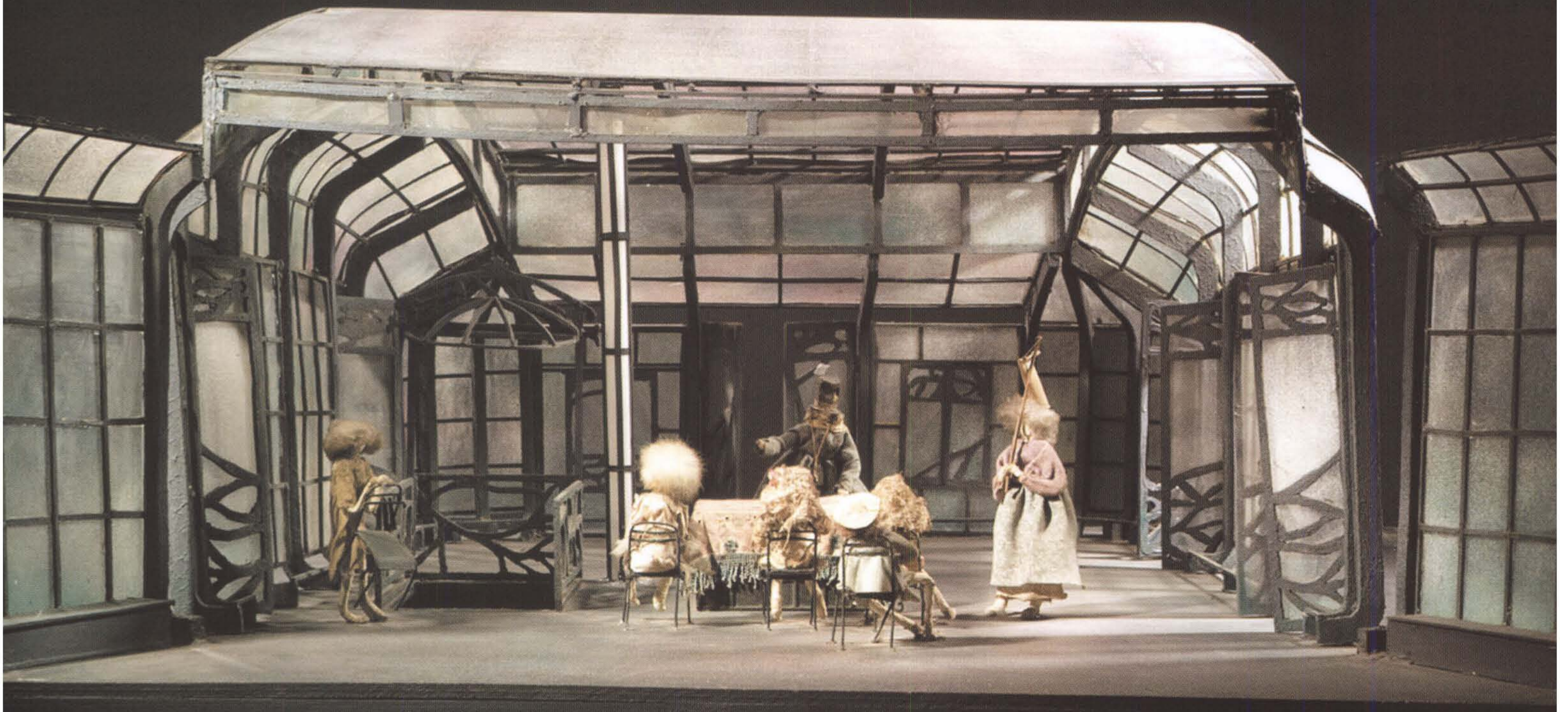


Ilustração de J.C. Serroni para a cenografia de Santa Rosa do espetáculo *Escola de maridos*, de Molière. Teatro Ginástico, Rio de Janeiro, 1943.

---

[2] Jornal *Espaço Cenográfico News*, n. 1, maio de 1998, SP. p. 4.

[3] Idem.



SOBRE O AUTOR

José Carlos Serroni, conhecido como J.C. Serroni, nasceu em São José do Rio Preto, no estado de São Paulo, em 1950. Considerado um dos maiores cenógrafos brasileiros da atualidade, destaca-se por promover atividades voltadas para o conhecimento e a reflexão sobre cenografia no país. Desde cedo mostrou aptidão para as expressões artísticas que logo o conduziriam para a cenografia. Estudou e expôs trabalhos de pintura e gravura na mesma época em que se iniciou no teatro amador. Complementando essa formação artística e técnica, dedicou-se ao estudo de arquitetura na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, onde concluiu o curso em 1977. Na graduação foi aluno de Flávio Império, por quem tinha grande admiração, e nessa época também trabalhou como carnavalesco em escolas de samba.

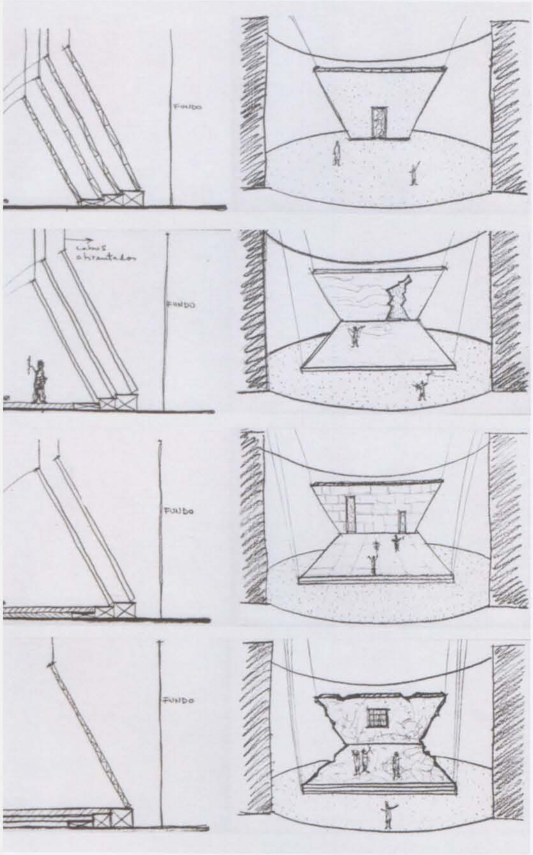
Desde o final da graduação o trabalho de Serroni com a cenografia foi intenso. Inicialmente trabalhou durante seis anos como cenógrafo e figurinista no Departamento de Cenografia e Arte da Rádio e Televisão Cultura de São Paulo.

Sua atuação como arquiteto é também muito significativa. Foi consultor na área de arquitetura teatral da Fundação Nacional de Artes Cênicas

Maquete da cenografia de *Paraíso Zona Norte,* de Nelson Rodrigues, composto das peças *A falecida* e *Os sete gatinhos,* direção de Antunes Filho, iluminação do alemão Max Keller, Teatro Sesc Anchieta, São Paulo, 1989. Foto de J.C. Serroni.

(Fundacen) por mais de cinco anos e é consultor dos teatros do Sesc SP há vinte anos. Destaca-se entre seus projetos o Teatro do Colégio Santa Cruz, referência na área e premiado pelo Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB) em 2004. Outros de seus trabalhos na arquitetura teatral em vários estados do Brasil estão reunidos na obra *Teatros: uma memória do espaço cênico no Brasil*, publicado em 2002.

Nas décadas de 1970 e 1980 desenvolveu importantes projetos de cenografia, entre eles *Sonho de uma noite de verão* de William Shakespeare, com direção de Roberto Lage (1979); *Morte acidental de um anarquista*, de Dario Fo, em produção da Companhia Estável de Repertório (CER), de Antônio Fagundes (1982) *Um orgasmo adulto escapa do zoológico*, de Dario Fo (1983) e *Nostradamus* (1986), os três últimos dirigidos por Antônio Abujamra; *Hamlet*, de William Shakespeare, com direção de Marcio Aurélio (1984); *Madame Blavatski*, de Plínio Marcos, dirigido por Jorge Takla (1985); *Katastrophé*, de Samuel Becket, com Rubens Rusche na direção (1986).



Desenhos de J.C. Serroni para os quatro atos do espetáculo *Rei Lear*, de Shakespeare, direção de Ron Daniels, Teatro Sesc Vila Mariana, São Paulo, 2000.

Em 1987 Serroni foi nomeado comissário-geral da delegação brasileira que representou o país na Quadrienal de Cenografia Teatral, na então República Tcheca. Levou, entre outros, os trabalhos *Morte acidental de um anarquista Xandu Quaresmade*, com direção de Adriano Stuart (1985) e *Nostradamus*. De volta ao Brasil, resolveu dedicar-se a um trabalho mais contínuo de cenografia, integrado a outras funções criativas do espetáculo. A convite do encenador Antunes Filho, criou e passou a dirigir o Núcleo de Cenografia do Centro de Pesquisa Teatral.

No período de quase onze anos que passou no CPT Serroni foi responsável por peças teatrais premiadas, pelo desenvolvimento de novos processos de criação cenográfica e pela formação profissional de aprendizes do Núcleo de Cenografia.

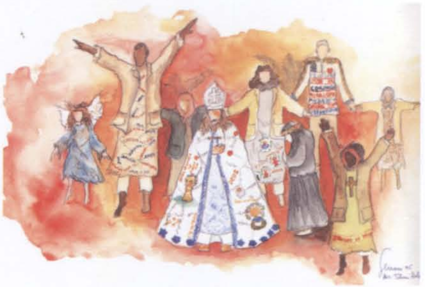
As peças em que trabalhou ao lado de Antunes Filho foram: *Xica da Silva* (1988); *Paraíso Zona Norte*, com os textos de Nelson Rodrigues *A falecida* e *Sete gatinhos* (1989); *Nova velha estória*, baseada na história de Chapeuzinho Vermelho e contada numa língua inexistente (1991); *Trono de sangue: Macbeth*, de William Shakespeare (1992); *Vereda da salvação*, de Jorge Andrade, que tinha como tema a fé e o messianismo (1993); *Gilgamesh*, baseado em poema sumério (1995); e *Drácula e outros vampiros*, de autoria de Antunes Filho (1996).

Serroni ainda participou, durante o período no CPT, de mais duas Quadrienais em Praga. Em 1991 ele representou o Brasil com as cenografias das peças *Paraíso Zona Norte*, que ganhou Prêmio Molière de 1985; *Nova velha estória; Nelson 2 Rodrigues,* montagem com Antunes em Nova York; e *Raposas do café*, realizada com o Grupo TAPA em 1990, ganhadora dos Prêmios Shell e Molière. Em 1995, juntamente com os cenógrafos José de Anchieta e Daniela Thomas, Serroni ganhou a Triga de Ouro, premiação máxima da Quadrienal. Nesse ano ele havia levado, entre outros, o trabalho das peças *Vereda da salvação, Trono de sangue, Zero, Kean, Dias felizes* e *Gilgamesh*.

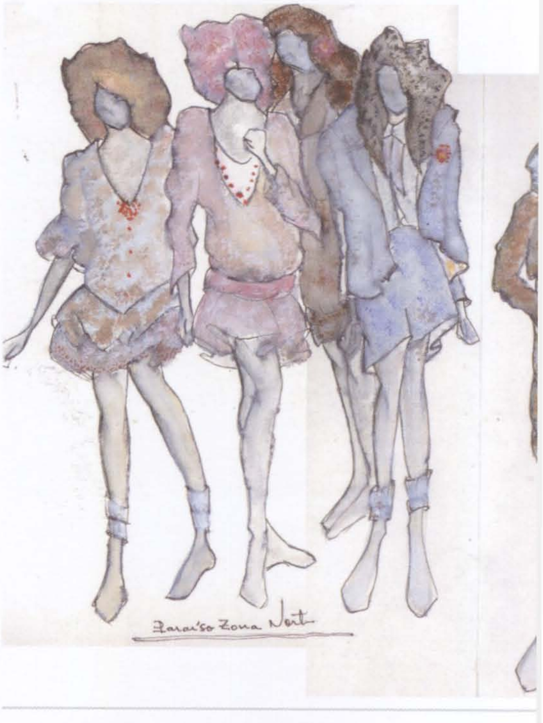
As exposições que organizou nas décadas de 1980 e 1990 tiveram importante papel na reflexão sobre o trabalho cenográfico. Em 1988 realizou a exposição *Cenografia e figurinos: o avesso do palco*, na qual se mostrava o invisível (ao público) processo de desenvolvimento e confecção da peça *Xica da Silva*. Já *Uma experiência cenográfica: J.C. Serroni e o CPT,* em 1989, apresentada na XX Bienal de São Paulo, mostrava desde o processo de elaboração e o percurso até a forma acabada das peças, além de material sobre a evolução da cenografia moderna brasileira e do espaço cênico ocidental. Em 1995, após a premiação na Quadrienal, Serroni organizou a exposição *Cenografia: um novo olhar*, no Sesc Pompeia, que expôs um conjunto de trabalhos, além dos premiados, juntamente com obras do cenógrafo José de Anchieta.

Com a ideia de criar um ateliê para promover estudos sobre cenografia, dispondo de infraestrutura que propiciasse o avanço na pesquisa, projetou o Espaço Cenográfico, que se mantém ativo há quinze anos. Ali os pesquisadores têm acesso a um ateliê para trabalhos práticos com maquetes e experimentação de materiais e encontram uma biblioteca, atualmente com mais de três mil títulos sobre cenografia, figurino, cenotécnica, teatro e artes em geral, iluminação e arquitetura teatral. Os cursos do Espaço Cenográfico já formaram dezenas de profissionais na área. Entre as atividades de discussão e reflexão sobre o fazer cenográfico já promovidas pelo ateliê destaca-se o Fórum Internacional de Cenografia e Iluminação Cênica, que ocorreu em seis edições e contribui para estreitar os laços principalmente com outros profissionais da América Latina.

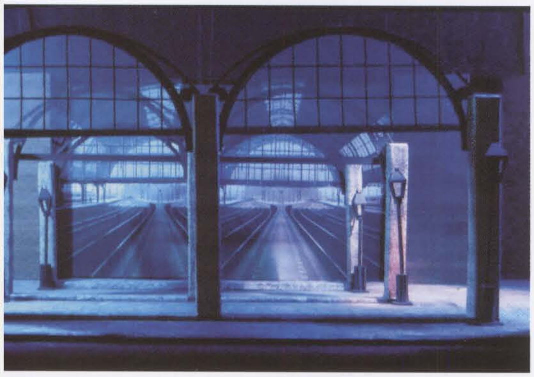
Atualmente Serroni participa de um projeto pioneiro de educação para o teatro, que também ajudou a criar: a SP Escola de Teatro. Com o intuito de formar jovens aptos a atuar como técnicos e profissionais da arte teatral, a escola oferece cursos que abrangem iluminação cênica, sonoplastia, técnicas de palco, cenografia, figurino, dramaturgia, direção e interpretação.



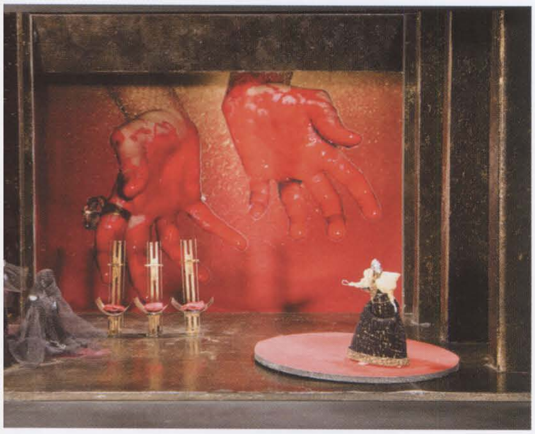
Desenho de figurinos de J.C. Serroni para o espetáculo *Vereda da salvação*, de Jorge Andrade, direção de Antunes Filho, Teatro Sesc Anchieta, São Paulo, 1993.



Desenhos de figurinos de J.C. Serroni para o espetáculo *Paraíso Zona Norte*, de Nelson Rodrigues, composto das peças *A falecida* e *Os sete gatinhos*, direção de Antunes Filho, iluminação do alemão Max Keller, Teatro Sesc Anchieta, São Paulo, 1989.



Maquete de cenografia de J.C. Serroni para *Jekyll & Hyde – O médico e o monstro* de Robert Louis Stevenson, versão de Cláudio Botelho, direção de Fred Hanson, Teatro Bradesco, São Paulo, 2010.



Maquete da cenografia de J.C. Serroni para *Senhora Macbeth*, de Shakespeare, direção de Antônio Abujamra, Teatro Sesc Vila Mariana, São Paulo, 2006. Foto de João Caldas.

Para Serroni, o conceito de cenografia é complexo e pode ser definido de diferentes pontos de vista. Primeiramente, ela é a "grafia da cena", um desenho de cena que será traduzido tridimensionalmente para atender a determinada ação. Contudo, quando ela "acontece" com a luz cênica, com a ação dos atores e até mesmo com interferência de sons, a cenografia é uma atmosfera, um clima que desperta no espectador lembranças e conexões com seu próprio universo simbólico. Desse modo, a definição de cenografia pode variar dependendo de como se organiza, do momento e do tipo de encenação. No livro *What is Scenography?*, de Pamela Howard, Serroni define cenografia como "a dramatização do espaço".

Serroni já lidou com diversas tipologias teatrais. No CPT, com o enfoque no trabalho do ator proposto por Antunes Filho, a cenografia era planejada sempre em função do ator e dava total liberdade para que ele se desenvolvesse, conceito que está presente até hoje em suas obras.

Com Antunes, trabalhando sempre com a relação estática e frontal do palco italiano, Serroni desenvolveu uma cenografia de "palco livre", que se consagrou com as estruturas aéreas de *Nova velha estória* e com a estrutura de contorno de *Paraíso Zona Norte*. Esta última trouxe ao cenógrafo a descoberta do poder da linguagem teatral e de sua subjetividade em suscitar no espectador uma reflexão sobre o mundo e sobre si mesmo. Essa ponderação também ocorreu em *Vereda da salvação*, de Jorge Andrade, que expressou com delicadeza e lirismo, no texto e na cenografia, imagens das mortes e chacinas brutais que vinham acontecendo constantemente no Brasil na época em que a peça foi produzida, em 1993.

No porão do Centro Cultural São Paulo (CCSP), Serroni também realizou trabalhos marcantes. O primeiro deles foi *A gaivota*, de Tchecov, com direção de Francisco Medeiros, em 1994, quando, além de romper com o palco italiano, ele expandiu os limites da cenografia por todo o espaço. Em *A barca dos mortos*, de Harold Müller, dirigida por Rubens Rusche (1999), a cenografia lembrava um lixão, que também ocupava todo o espaço, dentro do qual o público caminhava durante quase dez minutos até chegar ao local da encenação.

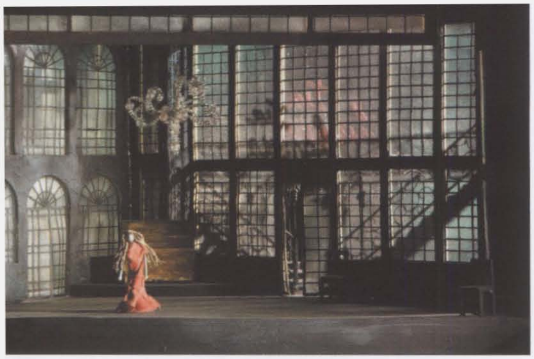
Além da intensa e longa parceria com Antunes Filho, Serroni trabalhou também com outros diretores, entre eles Vladimir Capella e Gabriel Villela. Com o primeiro construiu uma identidade que ainda tem muito do "palco livre", mas que incorporou o uso do tecido, telões pintados e uma paleta de cores mais vibrantes também nos figurinos, atendendo às características de um público mais jovem. Começou a desenvolver com Capella o conceito de "espaços penetráveis". As pernas, que comumente num teatro de características italianas (palco frontal e completamente separado da plateia) são os bastidores negros laterais na área de encenação, que junto às bambolinas (que limitam a área de encenação na parte superior) e à rotunda (pano negro de fundo) criam aquilo que chamamos de "caixa preta", foram substituídas por fios de tecidos negros feitos de malha pelos quais os atores pudessem atravessar, propondo espaços que limitavam sem aprisionar. Destacam-se, nessa proposta, os trabalhos *Maria Borralheira* (1987); *Chimbirins e Chimbirons*, peça baseada em *Romeu e Julieta*, de Shakespeare (1994); *O homem de galochas* (1997); *Clarão de estrelas* (1998); e *O gato Malhado e a andorinha Sinhá*, de Jorge Amado (2005).

Maquete da cenografia de *Raposas do café*, de Antônio Bivar e Celso Luiz Paulini, montagem do Grupo TAPA, direção de Eduardo Tolentino, Teatro Aliança Francesa, São Paulo, 1990. Foto de J.C. Serroni.

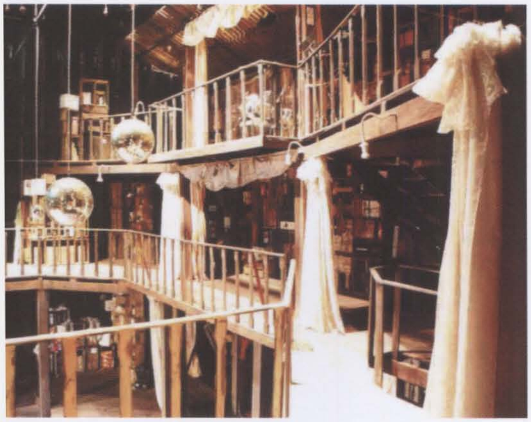
Com Vilela, Serroni realizou projetos premiados que também romperam com o palco italiano e até, em certa medida, com o conceito de "palco livre". Foi o caso de *Leonce e Lena*, de Buchner, em 2006. Novamente o espaço teatral, o palco e a plateia foram incorporados à cenografia, recobertos de estruturas de papelão, aproximando o público do espetáculo e propondo outra relação também com os atores. O mesmo ocorreu com *Os saltimbancos*, em 2001, no TBC, onde, no primeiro andar do prédio, foi criada uma sala alternativa de uso múltiplo quando da grande reforma ocorrida no ano 2000. O público, nessa montagem, se sentava na própria cenografia para ver o espetáculo; assim, a plateia também era cenografia e estava integrada organicamente ao espaço da ação do espetáculo.

O espetáculo de dança *Zero*, com direção de Hans Kresnick (1992), por sua vez, representou, segundo o próprio Serroni, um leve desvio de seu padrão estético, atendendo ao pedido do diretor. Nesse caso, uma cenografia descritiva explorava o caos das cidades contemporâneas.

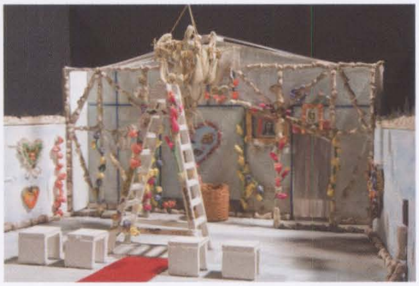
Nada mais coerente com a carreira desse cenógrafo que há mais de trinta anos vem mostrando que a versatilidade e a interação com os parceiros de trabalho são duas características fundamentais para a criação de um espetáculo significativo e, sobretudo, vivo.



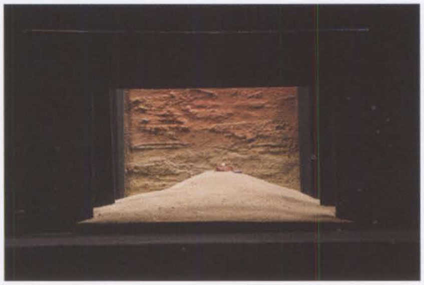
Maquete da cenografia de *Toda nudez será castigada*, de Nelson Rodrigues, direção de Eid Ribeiro, Teatro Del Paraiso, Caracas, Venezuela, 1994. Foto de João Caldas.



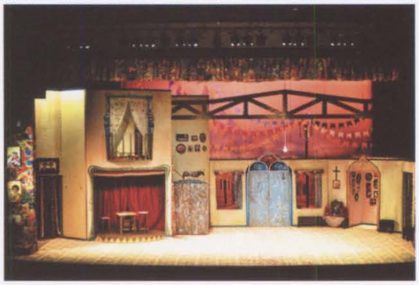
Maquete da cenografia do espetáculo *Ópera do Malandro*, de Chico Buarque, direção de Gabriel Villela, no TBC, São Paulo, 2000. Foto de Márcia Pires.



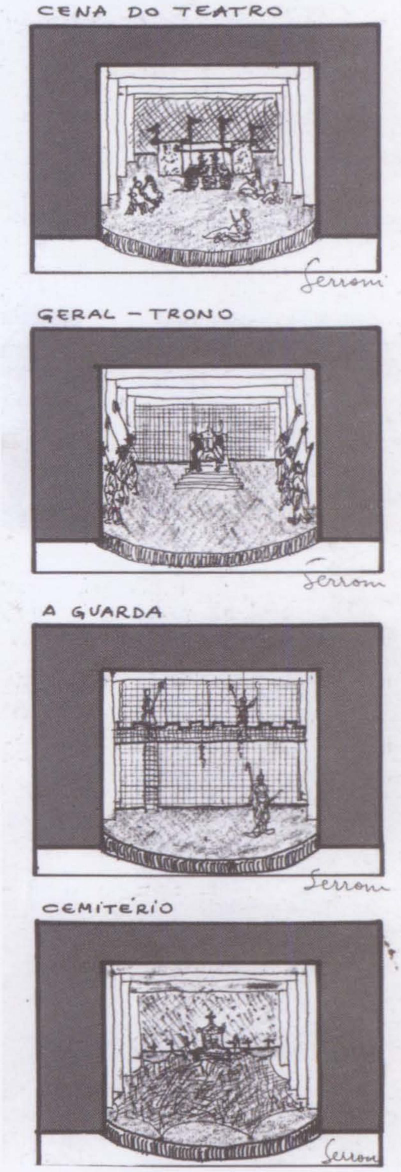
Maquete para a cenografia de *A ponte e a água de piscina*, de Alcides Nogueira, direção de Gabriel Villela, no Centro Cultural Banco do Brasil em São Paulo, 2002. Foto de João Caldas.



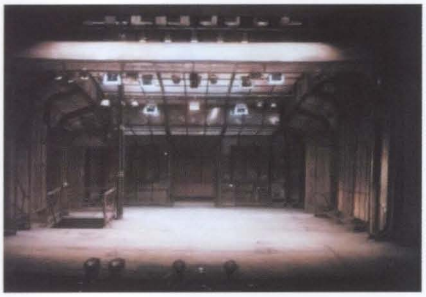
Maquete da cenografia de *Dias felizes*, de Beckett, direção de Jacqueline Laurence, com Fernanda Montenegro e Fernando Torres, Fundação Cultural de Curitiba, Paraná, 1995. Foto de João Caldas.



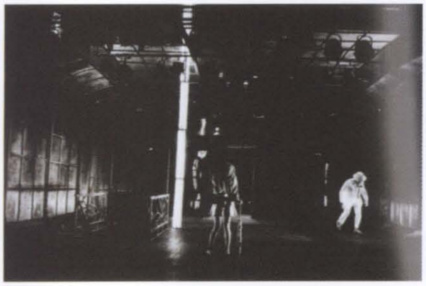
Maquete da cenografia de *O casamento suspeitoso*, de Ariano Suassuna, direção de Sérgio Ferrara, Teatro Sesi, São Paulo, 2011. Foto de J.C. Serroni.



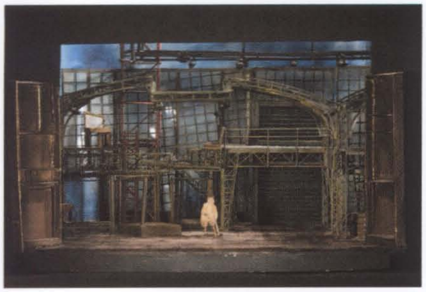
Croquis de J.C. Serroni para a cenografia de *Hamlet*, de Shakespeare, direção de Márcio Aurélio, Teatro Sérgio Cardoso, São Paulo, 1985.



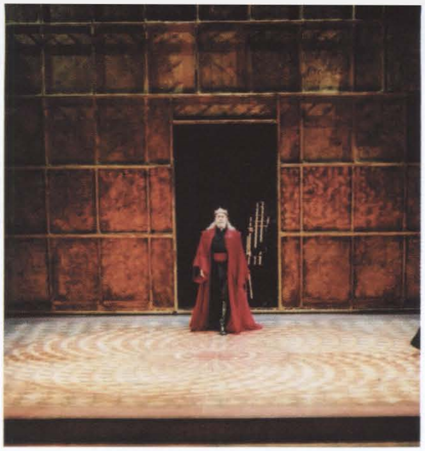
Cenografia de *Paraíso Zona Norte,* de Nelson Rodrigues, composto das peças *A falecida* e *Os sete gatinhos*, direção de Antunes Filho, iluminação do alemão Max Keller, Teatro Sesc Anchieta, São Paulo, 1989. Foto de J.C. Serroni.



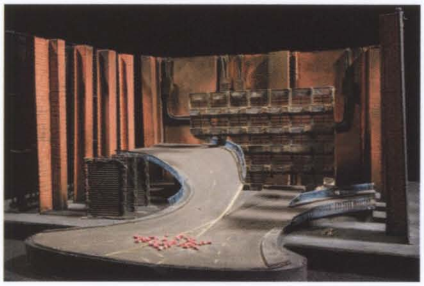
Espetáculo *Paraíso Zona Norte,* de Nelson Rodrigues, composto das peças *A falecida* e *Os sete gatinhos*, direção de Antunes Filho, iluminação do alemão Max Keller, Teatro Sesc Anchieta, São Paulo, 1989. Foto de Lenise Pinheiro.



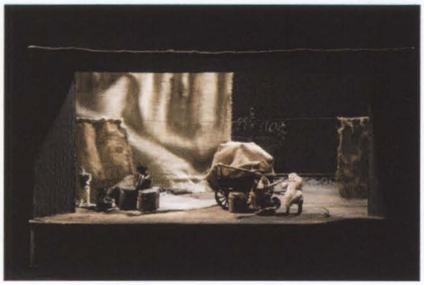
Maquete da cenografia do espetáculo *Ópera dos três vinténs,* de Bertolt Brecht, direção de Marcelo Marchioro, Teatro Guairinha, Curitiba, 1994. Foto de João Caldas.



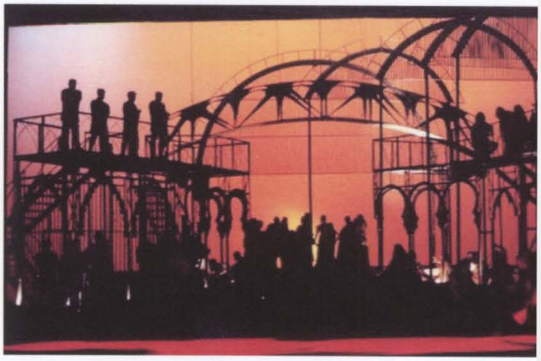
Espetáculo *Rei Lear*, de Shakespeare, direção de Ron Daniels, com Raul Cortez como Lear, Teatro Sesc Vila Mariana, São Paulo, 2000. Foto de João Caldas.



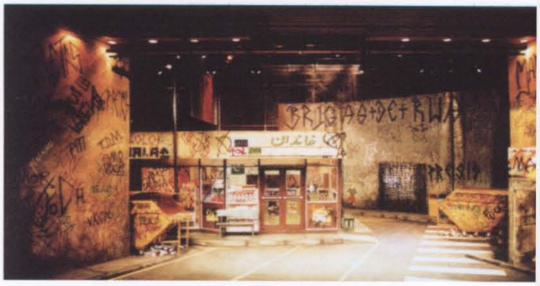
Maquete da cenografia de *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, direção de Hans Kresnik, com o Balé da Cidade de São Paulo, Teatro Municipal de São Paulo, 1992. Foto de João Caldas.



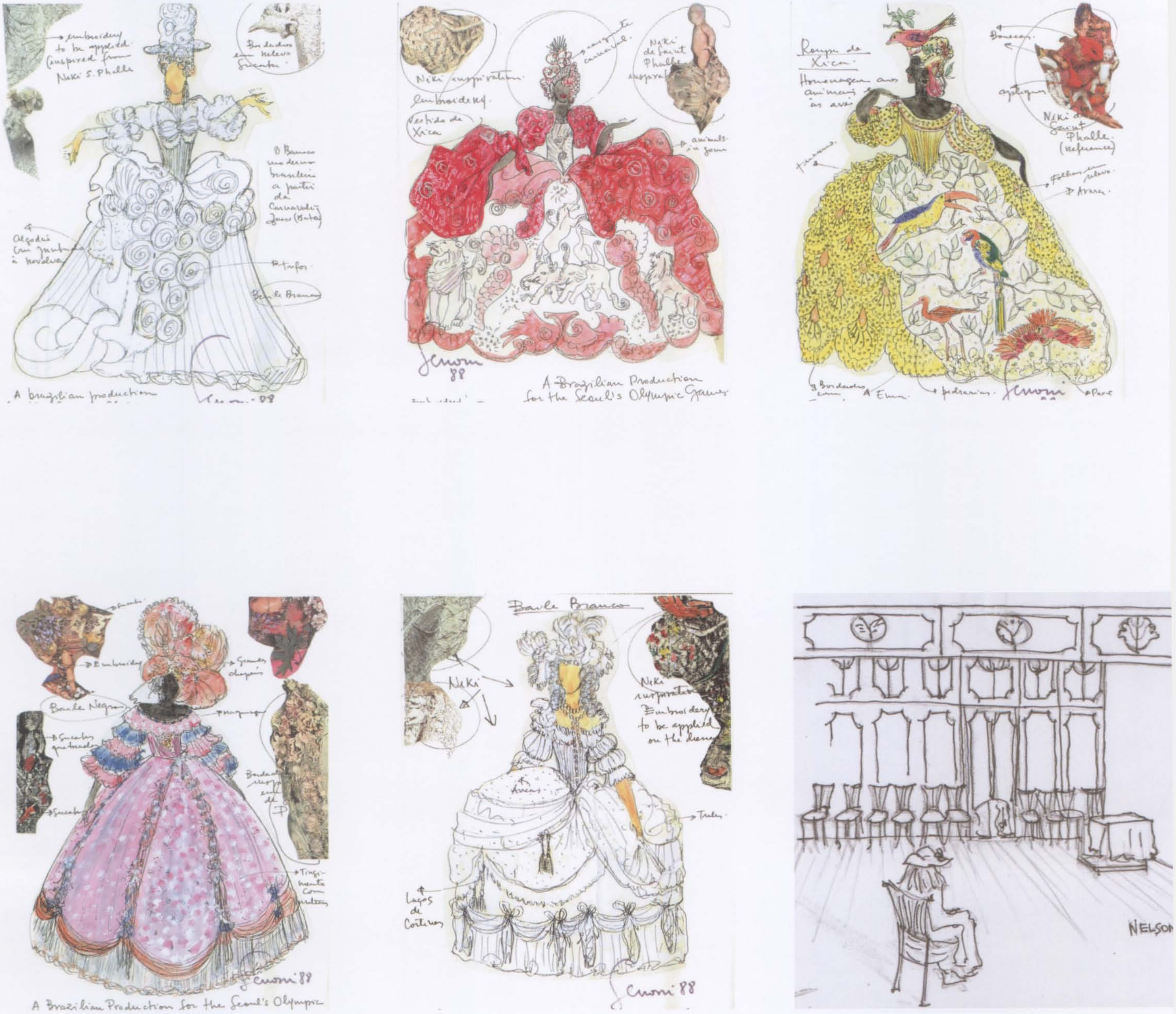
Maquete da cenografia de *Mãe coragem*, de Bertolt Brecht, direção de Sérgio Ferrara, Teatro Sesc Anchieta, São Paulo, 2003. Foto de João Caldas.



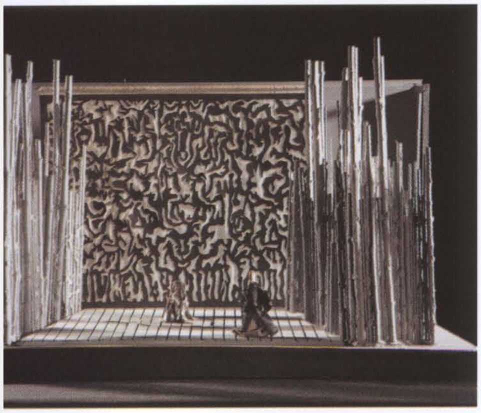
Cenografia de *Carmen*, de Bizet, direção de Carla Camurati, Teatro Alfa, São Paulo, 2001. Foto de J.C. Serroni.



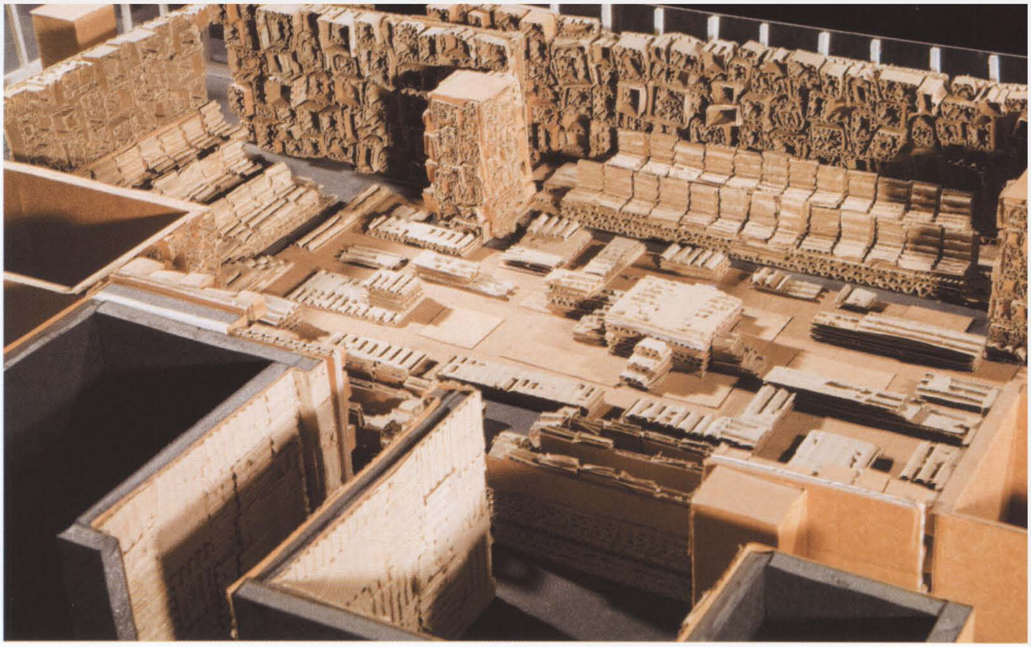
Cenografia de *Subúrbia*, de Eric Bogosian, direção de Francisco Medeiros, Teatro Sesc Anchieta, São Paulo, 2001. Foto de João Caldas.


embroidery to be applied (inspired from Niki S. Phalle
Bordados em relevo Sucata
O Branco moderno brasileiro a partir da Carnavalização (Bata)
Algodão com pintura à navalha
Baile Branco
A brazilian production
Serroni 88
Niki inspiration
embroidery
Vestido de Xica
Niki de Saint Phalle inspiração
animals in gown
Serroni 88
A Brazilian Production for the Seoul's Olympic Games
Roupa de Xica
Homenagem aos animais e às aves
Bonecas
apliques
Niki de Saint Phalle (reference)
Folhas em relevo
Arara
Bordados
Ema
pedrarias
Serroni
Pavão
Embroidery
Grandes chapéus
Baile Negro
Sucatas quebradas
Sucata
Tingimento com pintura
Serroni 88
A Brazilian Production for the Seoul's Olympic
Baile Branco
Niki
Niki inspiration
Embroidery to be applied on the dress
Aveas
Tules
Laços de Cortinas
Serroni 88
NELSON

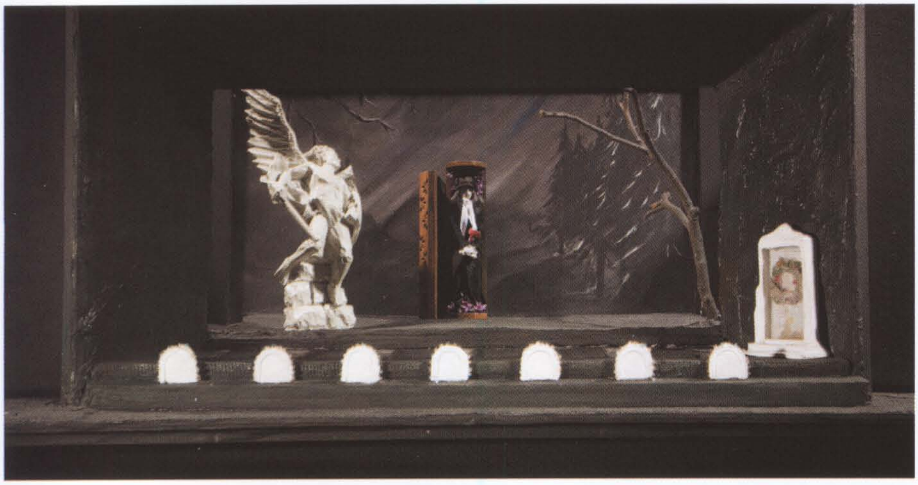
Desenhos de figurino de J.C. Serroni para o espetáculo *Xica da Silva*, direção de Antunes Filho, Teatro Sesc Anchieta, São Paulo, 1988.



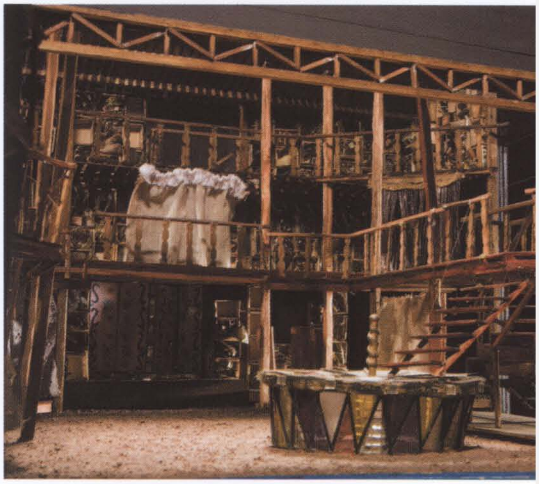
Maquete de J.C Serroni para *Madame Blavatsky*, de Plínio Marcos, Teatro Aliança Francesa, São Paulo, 1985. Foto de João Caldas.



Maquete de J.C Serroni para *Leonce e Lena*, de Gabriel Villela, Sesc Paulista, São Paulo, 2000. Foto de João Caldas.



Cenografia de *Drácula e outros vampiros*, de Antunes Filho, Teatro Sesc Anchieta, São Paulo, 1995. Foto de João Caldas.



Cenografia de *Ópera de malandro*, de Gabriel Villela, Teatro TBC, São Paulo, 2000. Foto de João Caldas.

ENGLISH VERSION

INTRODUCTION

A HISTORY OF BRAZILIAN SCENOGRAPHY

First of all, I would like to thank Edições Sesc SP for the opportunity of publishing such highly relevant material for professionals in the field of scenography, who already benefit from the publication of Cyro Del Nero's *Máquina para os deuses* [Machines for Gods], by the same publishers.

In the following pages, readers will find *one* history of Brazilian scenography – a unique account of a particular moment, a time frame. I chose to register, through various paths, one history of scenography from the beginning of the 20th century to the beginning of the 21st century. This was not a random choice, since it is during this period that Brazilian scenography evolves into an autonomous language, a language that discusses space and makes an effective contribution to the development of Brazilian theater.

While researching the available material on this subject, I realized the importance of documenting this trajectory in a book.

I chose to address scenography in a broad sense, unearthing the little information extant from the beginning of the last century up to the more abundant records of the present, and highlighting a turning point in Brazilian scenography and theater: the production of *Vestido de noiva* [Bridal Gown], in 1943.

This seemed to be a more interesting option than writing about my 35-year-long career in scenography, significant as it is. If that were the case, special notice would be given to the Center for Theater Research of the Serviço Social do Comércio (Commerce Social Service – CPT), and the scenographic work designed by Antunes Filho and me in over a dozen productions. The scenographic collections from this period are actually quite rich. A work centered on my career in Brazilian scenography would also focus on the creation of the São Paulo Scenographic Space, in 1997, and the activities I have been developing there for almost 15 years.

In writing about a specific period, I decided to focus on historical records rather than conduct an in-depth comparative analysis or discuss language from a critical or theoretical point of view.

Most of the vast amount of material was unearthed in the cities of São Paulo and Rio de Janeiro, the main focus points of the research. No doubt other regions in Brazil are sources of important scenographic work of great local value.

Very few works on scenography have been published in Brazil, and it is worth listing them. (The complete bibliography is found at the end of the book.) Most focus on the work of a single artist, with editions that are either limited or not for sale. Two very important exceptions, which go beyond the artist's personal life and career, are Gianni Ratto's *Antitratado de cenografia* [Anti-treaty of Scenography] and Cyro Del Nero's *Máquina para os deuses* [Machines for Gods]. Also by Gianni Ratto is a book with an approach halfway between personal and broad, *A mochila do mascate* [The Peddler's Backpack], in which he comments on important aspects of scenography via his personal trajectory. A re-edition of his vast oeuvre is highly overdue.

There are two important works about Flávio Império. One of them, coordinated in 1997 by Claudia Toni, was an offshoot of the exhibit *Flávio Império em cena* [Flávio Império on Scene], which is also the title of the book. The other, titled *Flávio Império*, was published by Editora da Universidade de São Paulo (Edusp) in 1999. Organized by Renina Katz and Amélia Império Hambuger, it contains an in-depth analysis of the vast amount of material on the work of this scenographer.

In *Auleum: a quarta parede* (cenografia e figurinos) [Auleum: The Fourth Wall (Scenography and Costumes)] José de Anchieta Costa, one of the most talented Brazilian scenographers of the second half of the 20th century, registers his career spanning almost 40 years, including a vast array of images and drawings.

In two further books, one published by the extinct National Institute of Scenic Arts – Inacen (*Santa Rosa em cena – Santa Rosa on Scene*) and the other by the Banco do Brasil Foundation (*A vida ilustrada de Tomás Santa Rosa – The Illustrated Life of Tomás Santa Rosa*), Cássio Emmanuel Barsante analyzes the work of the scenographer and costume designer Tomás Santa Rosa, born in the state of Paraíba. Also important in this small bibliography is the magazine *Chronos*, published by the Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ), whose first issue – carefully produced and vitally important for Brazilian scenography – is dedicated to the work of scenographer Helio Eichbauer. Unfortunately, it is not commercially available.

The work of scenographer Raul Belém Machado, from the state of Minas Gerais, is organized and presented by journalist Régis Gonçalves in *O arquiteto da cena* [The Scene Architect], which is part of the series "Palácio das Artes – Memória" [Palácio das Artes – Memoirs] published by the Culture Department of the State of Minas Gerais.

As far as I remember, the only publication containing a broader and more historical approach to scenography, not restricted to the Brazilian context, was Ana Mantovani's *Cenografia* [Scenography], published by Editora Ática in 1989.

I might be wrong, but I believe the list above exhausts the bibliography on the topic, other than a few exhibition catalogues, accounts of Brazilian participations in the Prague Quadrennial and a number of unpublished master's and doctorate theses, only available for research at university libraries.

I hope that this venture of mine may encourage others to produce further studies that contribute to the understanding of the themes hereby developed.

This book has been organized according to criteria which I now proceed to detail. In justifying my choices, I have in mind those readers who might consider unfair the omission of one or another name among so many of importance in Brazilian scenography.

Brazilian Scenography: Notes of a Scenographer is composed of two parts. The first focuses on the history of scenography itself, while the second is dedicated to biographies of significant professionals in this field.

The first part is organized into four sections. In "Scenography: Principles, Recommendations and Precautions" I share with readers some of the ideas on scenography I have been reflecting on over the years, which I hope may help them understand the nature of this language. This is followed by "The Precursors of Brazilian Scenography prior to the Production of *Bridal Gown* by Nelson Rodrigues, Ziembinski and Santa Rosa," with texts and images covering the period from the start of the 20th century up to 1943. This chapter includes a brief decade-by-decade commentary on the development of scenography from the production of *Bridal Gown* to the present time, highlighting the works that, for various reasons, were the most significant in this period.

The third chapter records Brazil's participation in the Prague Quadrennials since 1967. Brazil has always been one of the main participants of this exhibition, missing only one year, in 1983. My attendance at seven of its editions has allowed me to compose a very precise testimony of the significance of this event for Brazilian scenography.

The fourth chapter registers the most important scenography exhibitions held in Brazil in the last decades.

The second part of the book records the work of 31 scenographers. Selecting such a limited number from so many important artists in the field was no easy task. Certain criteria had to be adopted due to limitations imposed by the number of pages in the book.

One of my first concerns was granting special attention to deceased scenographers. I tried to accommodate all of those who played a significant role from 1943 on, when scenography became a language in its own right. As such, the absence of some important scenographers from the Brazilian Comedy Theater (TBC) might be felt. Those whose work transcended the TBC, such as Gianni Ratto, Cyro Del Nero, Maurice Vaneau, Maria Bonomi, Aldo Calvo, Napoleão Moniz Freire and Darcy Penteado, have been included. On the other hand, those who worked only at the TBC, such as Túlio Costa, Bassaro Vaccarini, Mauro Francini, Carlos Jacchieri, Clóvis Graciano and Hilde Weber, were left out. The work of these scenographers can be appreciated in other publications, for example, *Cenografia e indumentária no TBC: 16 anos de história* (1948-1964) [Scenography and Costume Design at the TBC: 16 Years of History (1948-1964)], which documents the namesake exposition held at the TBC itself in 1980.

Some artists, such as Anísio Medeiros, Joel de Carvalho, Irineu Chamiso, Colmar Diniz, Domingos Fuschini and Fábio Namatame created important scenographic work but are more widely acknowledged as costume designers and will no doubt find space in publications addressing this topic.

The same happens with Rosa Magalhães, Arlindo Rodrigues and Fernando Pamplona, among others, who, despite also being scenographers, gained greater prominence as designers of Carnival parades.

There is also a group of scenographers with significant work in theater who dedicated themselves more intensely to television productions. It includes José Armando Ferrara, Elifas Andreato, Mauro Monteiro and Mário Monteiro, among others.

There are also names that might seem to have been forgotten or neglected. These are scenographers who stood out in Brazilian theater in specific periods but did not pursue their careers further. One case in mind is that of Wladimir Pereira Cardoso, scenographer of the 1969 production of Jean Genet's *The Balcony*. Although I chose not to include them in the section dedicated to great Brazilian scenographers, their work is undoubtedly worthy of specific research.

Some artists called my attention for performing different theatrical functions: scenographers who were more dedicated to writing and directing plays, and directors who, throughout their careers, also tried their hand at scenography, usually with good results.

One example of the first case is Naum Alves de Souza, who started out in visual arts, with a studio and exhibits in the district of Pinheiros, in São Paulo, and went on to develop collaborative scenography work for the theater group he also directed, Pod Minoga. Later he designed scenography for dance performances which he created and directed, and even for *Macunaíma*, directed by Antunes Filho (1978), one of the most important productions in the history of Brazilian theater. The fact is that, later, Naum dedicated himself almost exclusively to playwriting and direction, and preferred not to be labeled as a scenographer.

Another significant example is the architect Augusto Francisco, who worked as a scenographer and costume designer, besides becoming involved in television productions. From the 1990s forward he focused more on playwriting, direction, architecture, and even took up teaching scenography at the Drama School of the University of São Paulo (EAD), where for many years he was head of the scenography department.

In the opposite direction, there are a few directors who also worked as scenographers throughout their careers without actually assuming the activity as a profession: Aderbal Freire-Filho, Marcio Aurélio, Ulysses Cruz, Jorge Takla, Paulo Moraes, Ilo Krugli and Oswaldo Gabrielli. The last two are multi-talented artists greatly involved with children's theater.

A few renowned artists and architects who occasionally ventured into the world of scenography also deserve mention. There are records of scenographic work designed by Tomie Otake, Takahashi Fukushima, Clóvis Graciano, Paulo Mendes da Rocha, Isay Weinfeld...

Also worthy of mention would be many other scenographers who, despite extensive work in the field, interrupted their careers at some stage to dedicate themselves to other activities. Or those of whom I was unable to find any written or visual record, such as Alexandre Toro, Buza Paes Leme, Cláudio Luchesi, Cláudio Torres, Germano Blum, Márcio Colaferro, Marcos Weinstock, Mauricio Sette, Otávio Donaci, Paulo Mamede, Rosa Magalhães, Sara Feres, among others. Some were not included for being better known as costume designers, despite their work in scenography. This is the case of, among others, Fabio Namatame, Colmar Diniz and Flavio Phebo. Also, a few scenographers who, for various reasons, showed no interest in being included in this book, were obviously left out.

A few young and not so young scenographers were not included among the professionals listed in this work due to the criterion of career length. However, many of them will undoubtedly be cited in further works on scenography in the near future. I hesitate to mention them for fear of being unfair, owing to the difficulty of following closely the work of the various professionals and groups cropping up each year in Brazil. I have selected a few examples of new talent among those professionals whose work I am more familiar with. They are scenographers who have worked at the Scenography Center at CPT and the São Paulo Scenographic Space, and attended universities courses, especially at the Drama School of the University of São Paulo (EAD-USP), the University of Campinas (Unicamp) and the Federal University of Rio de Janeiro (UniRio). Many have received important awards, published papers, designed scenography projects and even taken part of the Prague Quadrennial. They are: Charles Möeller, Telumi Helen, Aby Cohen, Lee Dawkins, Márcio Vinicius, Duda Arruk, Pier Paolo Balesteri, Paula di Paoli, Ulisses Cohen, Luciana Bueno, André Cortez, Simone Mina, Gelson Amaral, Juliana Fernandes, Renato Bolelli Rebouças, Laura Carone and Daniel Pinha.

I will conclude this introduction by expanding on the criteria guiding my choices. Technical considerations were obviously essential, as well as artistic quality, importance to Brazilian scenography, received awards, participation in exhibitions such as the São Paulo Biennial and the Prague Quadrennial, contribution to education and public and critical recognition. An additional criterion was quality of graphic material, such as photographs, drawings and depictions of scale models, since visuals are an essential aspect of a book on scenography.

Deceased scenographers who meet these criteria are almost certainly included among the professionals listed in the book, since their documented work is a cultural heritage to be preserved over time.

The trajectory of most of the scenographers who are still active coincides with my own, allowing me to follow their careers closely. This became a particular and important criterion for my choices, hence the title of one of the chapters: "My Encounters with Great Brazilian Scenographers."

Finally, I cannot but acknowledge that this book barely covers a minute part of the history of Brazilian scenography. My hope is that it will encourage the emergence of other records and histories which, on the whole and in the long term, will result in a broader picture of this activity that I consider essential to understanding theater.

PART I

1.1 SCENOGRAPHY: PRINCIPLES, RECOMMENDATIONS AND PRECAUTIONS

Can we understand what scenography is?

When studying Brazilian scenography, we are always tempted to start from scratch, relying on old sources to define its functions, create glossaries, discuss its teaching and comment on the difficulties of this language which, in Brazil, is barely a century old. This brings to light the lack of technical and historical studies and research on the subject, as well as publications.

This temptation distresses me in my attempt to compose a text on the evolution of scenography in Brazil. I perceive the difficulty of most people, even those involved with theater, architecture and art in general, to understand the nature of this language.

Reflecting on this issue, before actually tackling the topic of this book I have decided to address a few aspects of scenography I have been working with in my 35-year-long career which might help readers gain a clearer understanding of its functions.

For over two decades I have been writing about scenography, holding workshops throughout the country, lecturing and training young aspiring scenographers in various institutions: for some time at the Center for Theater Research of the Serviço Social do Comércio (CPT), under the constant direction of Antunes Filho (in my opinion, our great master in staging and understanding theater); then at the São Paulo Scenographic Space, founded almost 15 years ago; and currently at the SP Theater School, coordinating courses on Scenography and Costume Design and Stage Techniques.

All this intense reflection on scenography has resulted in a series of notes, various textbooks, interviews with work colleagues and, most importantly, a vast collection of reference material acquired during many working trips throughout the Americas, Europe and Asia, including seven visits to the Prague Quadrennial. This world event, which started in 1967 and is obviously held every four years, transformed my life as a scenographer, as readers will see in the chapter addressing this topic.

Reading and leafing through hundreds of publications gathered during my travels helped me realize the importance of documenting and publishing my reflections of these last three decades.

My travel notes, the support material for lectures, the workshops, texts published in magazines, newspapers, catalogues, they all constitute a useful set of resources to be shared and reflected on.

I invite readers to start with what I consider the basics: understanding what scenography is and getting to know a little about its 2,500-year history.

What is scenography?

For many and many decades we have settled for the definition of Greek origin: "Scenography is the description of a scene," or with the one found in most modern dictionaries: "The art and technique of designing and directing the building of theatrical sceneries." Over time, scenery and scenography have evolved to include other possibilities, and we can no longer settle for these definitions. Scenography today means much more.

Here is a example of the complexity of this language nowadays: in her book *What is Scenography?*, scenographer and scenography theoretician Pamela Howard, one of the most important names in teaching and researching this art in the world, discusses this definition over more than 300 pages and presents dozens of different definitions by scenographers and artists who are in some way involved in scenography.

In more than twenty years teaching aspiring scenographers, I myself have collected more than five hundred definitions, each one of them a unique view. I always expose about a hundred of them at a time on the walls at the Scenographic Space.

Scenography is not merely the drawing of a scene, it is not only about designing and building sceneries. Not even Svoboda, the most representative scenographer in the past century, was able to define scenography precisely: "Scenography is the interaction on stage between space, time and light." A definition that goes a little further, in my opinion, is that of New Zealander scenographer Dorita Hannah, a constant presence at the Prague Quadrennials: "The dynamic role design plays upon the stage, orchestrating the visual and sensory environment of performance."

Obviously all these definitions are correct, but it would take a synthesis of several of them to come close to a more precise definition of this language. One must bear in mind that nowadays scenographers are no longer painters of backdrop canvases, nor mere technicians, but participants in the conceptualization of stage space. They are also, without doubt, artists. We must not forget that they are as much a part of the theatrical context as the actors.

In the book *O que é cenografia?* [*What is Scenography?*] I propose the following definition: "Scenography is the dramatization of space, always complemented by the acting." What if someone asked me whether scenography exists without the presence of actors? I would answer: In this case there is no scenography, but some other artistic manifestation, such as an installation in an arts exhibition.

I speak of *dramatization* in the sense of rendering space dramatic and theatrical. For example, a chair in a room is just a chair. On stage, however, next to an actor and under a spotlight, it is no longer just a chair.

The function of scenography must be understood in each specific context. The presence of technology is strongly felt in theater today, with an intense use of lighting, LED screen projections and spatialities other than the stage itself. Reaching a precise definition requires evaluating hundreds of ways in which scenography relates to different contexts.

Unlike Pamela Howard's book, this one is not exclusively dedicated to discussing the nature of this language. However, these few definitions will hopefully allow readers to reflect more deeply on the meaning of this constantly evolving language.

Principles of scenography and recommendations

The main objective of all the lectures, workshops and courses that I give and coordinate is to share reflections that help to understand what scenography is.

On these occasions I usually propose a few "principles of scenography," or the "ten commandments to designing scenography," based on my work at CPT and the Scenographic Space. I always warn my audience that these are very personal reflections and should not be heedlessly followed. In my view, there is no ready formula to creating scenography. Each professional must follow his or her own convictions and style, pursue his or her artistic goals.

My "commandments" resulted from the various paths I have followed in my career up to the present and which were successful on many occasions, especially at my main source of artistic inspiration: the CPT, where I worked with director Antunes Filho for over a decade.

The actor is the heart of the performance

It might seem like a paradox for those who view scenography simply as plasticity, the occupation of physical space on stage, *décor*, but scenography is complemented by innumerous elements, among them, and specially, the work of the actors.

Whatever is good for the actors is good for the performance. Whatever makes the actors' job easier contributes to the whole. In general, actors suffer great anxiety. If they notice, while on stage, that a problem left unresolved by the scenographer will interfere in the following scene, this will certainly generate insecurity, since their mind will already be on that subsequent moment, trying to find a way to solve the problem.

In order to better understand the actors' work, the scenographer must be involved in their creative process. This process is developed during the daily rehearsals, when actors explore possibilities, giving life to their characters. If the scenographer, the costume designer, the lighting designer, the sound designer do not witness this process, they will not grasp what actors are looking for. They must be present at rehearsals, as repetitive and argumentative as they may be. Theater is an accumulative process. What is discarded today is often useful tomorrow.

Rehearsals were always essential at CPT for all of those involved in the creative process. All were present from the very first meeting, not only the director, the assistants and the actors, but also the scenographer, the costume designer, the lighting designer, the sound designer and even the technicians, if necessary. The scenography room was adjacent to the rehearsal room, creating an extremely close and porous relationship between actors, sceneries, costumes and props. When we weren't in the rehearsal room, the actors were in the studio.

We were never concerned with immediate results at CPT. We would rehearse plays for almost a year sometimes, without staging them once. It was all part of a permanent exercise of creation.

Maybe it was this close relationship during the creative process that led us to always create empty stage productions. The stage floor belongs to the actors. The scenography aimed at never cluttering it. Very little scenery was built, and always surrounding the stage, background walls, airborne scenery, mobile elements that entered briefly, quickly giving back the space to the *mise-en-scène*, to the actors, the rightful owners of that space.

It is possible to stage plays with no scenography, lighting or sound. With actors in costume or naked. With no specific direction, nor even a script. However, it cannot be done without actors. It is the actors who give meaning to what we call theater: people expressing themselves for others to watch.

If they are so crucial, why not support them? The function of scenography is to always contribute to the development of the actors' work.

Scenography is not a shopping mall

One of the great problems faced by scenographers is that part of the audience is oblivious to the meaning of scenography in a theatrical performance. An audience used to television soap operas, movie sets, Broadway musicals, Disneyland, the extraordinary special effects of films such as *Lord of the Rings* seems to expect the same "magnificence" from theater scenography. Without visual effects every three minutes, elevators, automobiles coming in and out, elements descending from the trusses, endless lights and projections, spectators will think there is no scenography in the play.

The value of scenography is certainly not in the quantity of effects or elements on stage. The scenography of an empty stage, save for three chairs, can be extraordinary. Scenography can be the space of the stage, the lighting, a sound effect, the actors' movements on the stage. What matters is whether these forms have content and meaning, whether they create dramatic space.

The 1980s was a decade of great visuality on Brazilian stage, the arrival of post-modernism to theater. Everything was allowed, everything was based on citations. All resources at hand were employed to render the performance more visual, more plastic, richer in effects. Actors and text were often neglected in favor of lighting effects, scenes with animals, plentiful rain, children on stage. Breathtaking effects deflected the audience's attention. When that happens, something seems to be wrong with the text or the acting. Theater must captivate the audience through other means. For me, it is primarily supported by two pillars: the text and the actors.

Scenography is integrated art

When talking about scenography, I always mention the work market and the professional possibilities available to scenographers. Scenography has expanded tremendously, and it is no longer restricted to theater, television and cinema. Additional markets have opened up and there is now a demand for scenographers in several fields, some of them new, such as museography, a frequent activity in museums and exhibitions, and in fairs, where professionals are needed to create stands. Stores hire scenographers to create shop windows. Scenographers find work in advertising, product launches, events, Carnival parades, parties, theme decorations in malls and children's parties, music concerts, theater architecture and theme parks.

When citing all these possibilities, I always stress the issue of choice: What kind of scenographer do you want to be? A commercial scenographer, a technician or an artist? They are feasible, to a greater or lesser extent, in all possibilities mentioned.

Besides warning students about these different paths, I also remind them that scenography, especially in theater, is an integrated art. Aspiring scenographers ambitious of "signing individual works of art" are on the wrong track. Scenography always comes about through interaction with the other elements that compose the performance. It must relate to the direction, the actors, the costume design, the sound design, the space, the production and, especially, the lighting – a topic I will expand on below.

Aspiring scenographers desiring autonomy and individuality should pursue them in other fields, such as literature, poetry, painting, sculpture... It is obvious that, over time, a scenographer can develop an individual and singular language, but he or she must have in mind that it is a slow process.

What matters most is that all elements in a performance be harmonized. None of them must be the "star." When any of them stands out unevenly, something is wrong. There must be balance, and the more there is, the better the chances of success for the performance.

Scenography and lighting depend on each other

Among the relationships between scenography and the other components of a performance, one is crucial: lighting. The interaction between scenography and lighting must be always foremost in the scenographer's mind. What possibilities is the scenography creating for light to enter and transform the space? How can it enhance the signs assembled by spatiality?

This interaction is only possible when the scenographer and the lighting designer work and think together. This intimacy must be created at the very outset of the process. As soon as the scenographer starts pondering the concepts related to space and scenic elements, the lighting director must be at his side to analyze, make suggestions and understand in what way his light can take part in that spatiality. The director, of course, will be always participating.

A so-called "flat" scenography, i.e., with no planes or depth, monotonous, employing reflective materials, will certainly repel the entrance of light. If we aim the spotlight at a smooth surfaced, light colored, plastic laminate wall, the light will certainly be deflected. The wall will not register the light in a dramatic way.

If, on the contrary, the scenography creates different planes, working with overlaid, hollowed elements, textured materials in translucent layers, the light will reach it and certainly enjoy staying. It will create light and shade, create planes, reveal and conceal shapes; in short, it will transform the space into forms filled with dramatic feeling.

The scenographer and the lighting director must discuss technical details, jointly discovering how to create relations between forms, colors and nuances so that the space elements at play enrich the acting.

I often say that the scenographer, who usually also designs the costumes, should add lighting design to his duties. These are languages that complement each other and the more they are merged, the more the performance will gain. Unfortunately, operational issues render it almost impossible for one person to assume all three tasks. That being the case, the scenographer must at least master the lighting possibilities, maybe not at a technical level, but certainly at a deep conceptual level. Only then will he be able to create spaces that allow interaction with the lighting designer.

Scenography is the imitation of reality

I once heard scenographer José de Anchieta declaring on a television show: "Scenography is the art of lying. The better you lie, the better it will be." He obviously meant it tongue in cheek, but there is a touch of truth in his banter. I often tell my apprentices that scenography is the imitation of reality. Although it is not reality, imitating reality on stage makes it real, tangible.

All of this might seem rather baffling, but it is meant to show young aspiring scenographers that the best way to work with scenography is avoiding realism. Realism is obviously necessary in many situations, especially in cinema and television. In theater it is also often hard to avoid, lest we incur in error.

However, in my point of view as an artist, working with realism is impoverishing. One seems to be copying rather than creating. It might be an extremely well made and efficient copy, but was sort of scenography is, for example, a movie set? Wouldn't it be more akin to a work of reconstitution, of technical virtuosity, of artisanship than actual scenography? What real contribution does a scenographer make to art by building realistic scenography? I also often tell my young pupils that theater and scenography require no translation. Working with realism in scenography is similar to subtitling the scenery, translating that space for the audience. That seems impoverishing for spectators.

For me, instigating scenographers are those who talk through signs, allowing the audience to "assemble" their reactions, to make their own interpretations, to imagine! That's why I often joke that I "hate" realism in theater and advise apprentices to steer clear from it.

As I have said, I am not against realism. It had its time and space in history, and still has in many situations. A similar process occurs nowadays in Italian theater, criticized by several directors despite its many past and present contributions to the stage. Examples of these would include, just citing a few, Brecht, Tadeu Kantor and Antunes Filho, among many others.

Realism definitely deserves respect. Maybe it's just that I prefer, as an artist, to work with insinuations, symbols and spaces that kindle the audience's imagination.

Moreover, realistic scenography is no easy task. It is costly and always involves risks related to lack of funds or skilled workers, among others problems.

Building actual realistic scenography, such as, for example, a great mid-19th century French hall, will certainly require careful attention to detail: the ceiling will be tall and the walls will have divisions in the covering, between paint and wallpaper. These separations will require baguettes. Being realistic, it will certainly have carved skirting boards, an ogee above, friezes and details in high relief. The floor will be decorated, covered with many carpets, and we will also need period furniture: a grand mirrored crystal cabinet, with glass doors, no doubt filled with crystal containers, silverware, china, etc. And that is not all: the hall must have lamp holders on the walls and a great center chandelier; and if it is to be lighted we still need a switch, and ever more things, more furniture, more objects.

I'd still rather just hint at the period. That requires the director's connivance, which is not easy. Even more difficult is building realistic scenography in Brazil, as we have no tradition in preserving history, and when we do it is practically unfeasible to hire ready-made scenery. Should we build everything from scratch? Will we have funds?

Therefore, we must find alternatives. With a talented director and an imaginative scenographer, the stage will certainly give us the most feasible paths.

As an example, I always cite the solution found by director Antunes Filho, whom I consider brilliant, for a scene of *Trono de sangue* [Throne of Blood]. As the play's scenographer, I accompanied the whole creation process and the result.

According to Antunes, Brazilian actors don't know how to brandish a sword, and thus sword fights invariably turn out ridiculous. Nevertheless, he had to finish his *Macbeth* with a sword fight between Macbeth and Macduff. What to do?

The scenery has a door in the background and another two in sidewalls. The actor playing Macbeth is on a stage balcony, when Macduff enters. He slides down a rope, circles around two or three times, simulating the beginning of the fight, and flees through the door on the left to the wings. His opponent follows him. The army rushes after them and stops at the doorway, observing the beginning of an intense "sound fight" produced by stagehands clashing iron pipes against each other. A fierce struggle is heard, accompanied by the apprehensive reactions of the soldiers. Suddenly, the fatal imaginary blows. The soldiers pull back to the opposite wall with a cry of relief, linger there a few seconds, return to the doorway, grab two thick ropes lying on the floor and pull at them to the sound of loud metal rock music by the band Sepultura. They pull steadily until Macbeth is revealed, lying dead on top of a great animal hide, covered in scenographic blood. He gasps one last time on reaching the center of the stage, spluttering blood everywhere. Macbeth dies, followed by a blackout.

Earlier backstage, at the last clash of iron pipes, Luís Melo, the actor playing Macbeth, ran into a pool of blood made of liters of corn syrup and dye.

The growing tension of the scene guarantees the ovation, and despite having seen it many times, I always applauded quietly the elegant theatrical solution found by Antunes.

Scenography always needs a design

In remote times, architects would start building a castle or church by drawing lines on the ground. The design came to life during the construction. In theater, for a long time scenography required no design. Canvases painted in perspective, first appearing in the Renaissance, were hung up according to the scenes. The scenographer as such did not yet exist.

In 1920s and 1930s, the theater stage started undergoing many changes. The innovations included a more defined notion of director, the evolution of box sets in theaters, and the arrival on stage of spatiality, planes and volumetry, very evident in the work of pioneers such as Appia and Craig. Improved electric lighting arrives at the stage, together with the first scholars and technicians, who start reflecting on scenic space.

All of this resulted in great transformations in the understanding and use of the box set. A few decades ago significant progress was made in lighting and computer technology, which caused great impact and has been progressively adopted in staging and scenography.

Grand scenographic designs are needed in opera, musicals require new stage mechanics, projected effects make progress, movie and TV sets grow daily, the interaction between scenography and other languages and media is ever more frequent. Theater seeks new spaces, appropriates itself creatively of spaces destined to other ends, returns to streets and cities with new possibilities.

All this forces scenography to find new means of expression. Technology demands new solutions. In short, it is no longer possible to create and assemble scenography without a design, without the development of ideas through sketches, scale models and computer programs.

The more complex the scenography, the more demanding the design, and the more solutions afforded by the design, the fewer problems there will be in the execution of the scenography.

A good scenographic design requires a scenographer with a solid background. First and foremost, he must develop his artistic skills, understand the language as a concept – in short, know how to create. The ideas might be registered on a restaurant napkin, translated into a few lines, or even in very rough sketches.

It is in the *development* of these ideas that technical knowledge – mastery of materials, use of computer programs, graphic design – plays its role. A scenographer must often have an understanding of resistance of materials, calculus, geometry, physics, electricity, and even hydraulics and chemistry to develop a design, which frequently demands dozens of drawn or computerized blueprints, scale models or even prototypes.

In summary, beside his creativity, which might be innate, the scenographer must also have historical, technical and computer knowledge. He must be always in tune with what is going on in the world. Above all, he must "know how to see."

Never settle for the first idea

The motto above is not exclusive to scenography: it must be followed in many other spheres of our lives. I believe it is pertinent here because scenography is an activity that is alive, in constant transformation throughout the process of creation. Thus it is important to follow closely the rehearsals, the research and the production, and accept changes. Aspiring scenographers must be prepared for this. One must be generous, not put one's convictions above the director's needs and be open to changes whenever they contribute to improving the play.

I learnt this specially from Antunes Filho, who tends to experiment extensively in his process of creation. Antunes is an instigating director who never allows you to rest easy, even when solutions have been apparently found. It is always important to, time permitting, aim for refinement.

Many directors settle for the first ideas presented by the scenographer, who, on seeing them approved, also settles for them, taking this a sign of his competence. This is not good. If there is time, continue trying and experimenting, and a better and more creative solution might come up. Take advantage of the creation process, research, study, experiment, propose new ideas, sail close to your time limit.

If the new solutions are inferior to the first one, stick with it. Having explored other possibilities, you will then feel more confident about your original proposals.

Theater, as I said, is alive, transforming itself daily in the rehearsals. An actor can play his character in many different ways. The director might come up with a better idea for a scene a few days before the opening night, and we must be prepared to try it out.

I once worked with Abujamra in a production of *Michelangelo* at the João Caetano Theater, in Rio de Janeiro. The scenography had been defined and built well in advance, and was being assembled a few days before the premiere. It consisted of a grand hall in the Vatican, with eight large gothic columns, four on each side, each one approximately 7.5 meters tall. They were painted in a suede color, resembling marble. A week before the opening night, with the columns all set up and ready, the director suddenly commented that they looked rather fake – maybe the color was too light, or the texture was not quite right, etc. I immediately pricked up my ears, smelling trouble. I was used to working with Abujamra and realized he would certainly ask for changes. Bingo! Three days before the premiere he called me and said, in his very particular way of expressing himself: "Serroninho, take a good look at these columns! They'll be the end of me! Take a good look." And he never said another word.

I called the assistants, the scenography technician, the production crew and the lighting designer. After conferencing, we decided to wrap the columns in velvet and tie them up, in the fashion of the Bulgarian artist Christo, who wraps up buildings, transmuting public spaces. We bought 250 meters of fabric next door to the theater and worked the whole night in a large group to finish it for next day's rehearsal.

Abujamra said nothing when he arrived at the theater, but I noticed his look of approval. We rehearsed, the lighting was altered, and when it was over he said: "That's more like it, Serroninho!"

We had one more rehearsal and opened the play. And I had to agree that it was really much better.

When these requests come from experienced directors we must pay attention, as they are almost always right. I learnt a lot from this experience.

Be simple, but not simplistic

Aim for synthesis. This might be one of the main difficulties faced by scenographers, but it is also their biggest triumph when achieved.

It is hard to select one path among hundreds. It is not easy to choose. We are always tempted – at least I was at the beginning of my career – to put everything on stage at the same time. It was as if I felt the need to get at least something right. If one thing didn't work out, another would make up for it.

I learnt over time that scenography must be used sparingly. After all, the stage space belongs primarily to the director's *mise-en-scène* and to the actors. One must not clutter the stage with too many elements lest they hinder the acting.

When we insert many shapes, colors and objects in a scene we are being descriptive. This impoverishes the space, the performance. As I have already said, good drama requires no translation.

By doing so, we underestimate the audience, trying to explain everything. Good scenography speaks for itself, without the need of subtitles.

Using competently a single element is much more difficult, but much richer. The ability to synthesize all elements in only one is an enviable skill which must be relentlessly pursued.

It is a misconception to say that there is nothing on an empty stage, that a play without assembled scenography has no scenery. This is a big mistake. The empty space of a stage is full of "atoms," invisible dots that apparently compose that emptiness. The entrance of a light beam in this space fills it up with movement, an actor running diagonally across the stage creates spatiality, even a sound that interacts with this void creates an imaginary space.

Antônio Abujamra once told his scenographer that he didn't require anything on stage for the play. The unprepared scenographer then asked him, "So you don't need a scenographer?", to which Abujamra responded, "I need someone to create the emptiness!"

It is important to understand the notion of the apparently empty volume of a space. One must know how to use it. And, in these cases, your common sense can only be employed with the director's total collusion. Giving meaning to the emptiness on stage requires great harmony among the director, the scenographer, the lighting designer and the actors.

I will never forget Antunes Filho's production of *Macunaíma*. I did not take part in the first version produced by Naum Alves de Souza, but I accompanied the whole process developed at the São Pedro Theater in the late 1970s, before it was renovated.

For almost two years, Antunes and his troupe experimented with all spatial and scenographic possibilities. In the end, after dozens of different attempts, he opted for an empty stage and worked with the cast, costumes, props, a lot of newspaper and a little light. He filled the stage's void with wonderful images, sets of characters performing meaningful movements. The human statues in the garden scene could not have been more powerful if they had been made of marble! And we're talking of a performance almost five hours long. Pulling off something like that requires a lot of intelligence and talent. It dazzled audiences from São Paulo and from all over Brazil and the world.

Since *Macunaíma* toured the whole country, performing at festivals and small towns, it ended up creating a new paradigm, especially for amateur theater. Directors, actors and theater groups would see the play and comment: "The latest trend is producing plays on an empty stage." And they would experiment with this concept, producing plays at great speed, in forty, fifty days. This invariably resulted in great disappointment. The performances were poor, lacking in ideas and good scenic solutions. People realized empty stages could not be adopted out of sheer imitation or lack of funds: "We have no money for scenography, so let's go with an empty stage." Emptiness can only be used as a concept, or else the result will be an empty play on an empty stage.

The stage floor is also part of the scenography

The importance of the stage floor to the scenography is possibly one the most specific "commandments" of the CPT. All of its productions are staged at the Anchieta Theater, one of the best theatrical spaces in the country, in my point of view. Its stage is generous yet close to the audience; the 16 rows of seats resemble the stands of a soccer stadium, rising almost 5 meters from the ground. As the stage is 25 centimeters below ground level, the first thing you see on entering from the top of the audience is its floor.

We realized that, due to this characteristic, the stage floor could be an important element in the performance, especially since, at CPT, we always work with an empty stage, with side, background and airborne scenography, or using movable elements that enter and leave the stage on wheels. If this is a constant characteristic of Antunes's plays, what should be done with such a large floor? We have to give it meaning, besides the obvious fact that it is were the acting happens.

For every performance we would give the floor a different personality. For example, in the 1991 production of *Nova velha estória* [New Old Story], based on *Little Red Riding Hood*, it was covered in black linoleum and painted with four lines running parallel to the downstage: three red ones and a white one at the back. During the play, the audience realized that the red lines were the dangerous paths for *Little Red Riding Hood* and the white one was the good path she should follow.

In *Trono de sangue* [Throne of Blood], in 1992, we coated the floor with a continuous layer of blood-red lacquer, which looked like a large, smooth rock, red and reflective. On it was a design of an Elizabethan theater stage floor, giving the scenery a medieval castle look, also something out of Shakespeare's Globe Theater.

The floor design for the 1995 production of *Gilgamesh* is also worth mentioning. Antunes wanted to create the ritualistic and religious atmosphere of the interior of a monastery, with incense sticks burning non-stop. We covered the floor with dark, varnished floorboards, which were polished weekly. The actors walked around barefoot and deposited their hand props and hats on immaculate velvet-covered shelves. That was not simply a scene prop; it had a holy, ritualistic aura.

These are just a few examples of the important and significant role a stage floor can assume in a play. Sometimes we take the stage floor for granted and don't even consider it. When the play is ready we realize that something doesn't fit – usually it's the stage floor, and we face difficulties if it is not harmoniously incorporated into the performance.

Those working with dance scenography must double their attention. In dance performances, the stage floor is normally empty and highly conspicuous, since most of the audience's attention will be focused on the dancers' feet. The lighting is generally strong, requiring deep consideration of color and texture, since scenographic options for floors are limited.

Large theaters, with steeply inclined stalls and raised galleries require special attention to transform the great floor space into something that goes beyond its basic function. As it is, it is only a stage floor. It must be transformed into the floor of your scenography, of your performance.

Nothing in scenography can be pointless

Every element on stage must be useful to the play and the actors. This "tenth commandment" is implicit in many of the previous ones. The question I always ask is: How does the scenography contribute to the performance? Who will benefit from it? What is the significance of its interactions with the actors, the lighting, the sound track? As I mentioned before, the stage floor belongs to the actors and it must be always ready to receive the scenic movement created over it.

Anything on stage that has no meaning, no function, will certainly distract the audience's attention and might hinder the actors' movements.

In the words of Antunes Filho, "The theatrical scenery is an essential extension of the acting, like a lined court and a net are essential extensions of a match. Decorations look good in shop windows." This statement makes it clear that scenography is not decoration. Scenography is not about hanging "ribbons" on stage.

It is obvious that scenic elements do not need to have a physical function. An actor does not necessarily have to sit on a chair placed on stage, but it is important for the audience, in some way, to be able to understand its function in the scene.

Further recommendations and a few precautions

I will now share further recommendations I often give my apprentices and draw attention to a few precautions that must be taken in scenography. They result from my reflections over the years and have been very useful to me in designing scenography. Some of the precautions have been mentioned in the "ten commandments" above, but they can never be overstated.

The scenographic space must be "dramatized"

Scenographic space is not mere space, like architecture space. It must always contain dramatic and scenic significance. According to scenographer José de Anchieta, "All space is scenography: the living room or bathroom in your home, a bench under a tree in a garden, a railway car, a bridge, etc." The statement must obviously have been made in a context that justifies it; however, taken in isolation, it is debatable. I agree that all these spaces can be scenography, but only as long as we give them theatrical meaning.

The actor is the heart of the performance

The scenography must support the actors. What matters in scenography is not a scenery door, but the moment someone passes through it. All efforts must be made to support the acting, as this will always contribute to the success of the play. We have already discussed this more deeply in the "first commandment": The actor is the heart of the performance.

The human factor is important in theater

It has been proven that the eye of a human being cannot see another human eye at a distance of more than 20 meters. This gives us much food for thought, bearing in mind that a glance in a scene is often more important that any scenic element. Theater, real theater, experimental, researching, reflecting theater, which sets the audience thinking, must be well seen and heard. In this kind of theater, a mere whisper or breath can have great meaning. The audience must be alert, especially when the performance is held in an unconventional space, outdoors, which is unprepared to receive it. More intimate theaters are better. Theaters with steep stalls, such as the Anchieta Theater, favor such closeness. The actors always see the audience before them, as opposed to a void. Theaters with side galleries also favor the human factor, as the actors feel embraced by the audience. The great director Peter Brook, for instance, is always concerned with bringing the audience closer to the play, having already practically inserted spectators in the performance, in side spaces. This kind of format always helps actors perform well, as they feel supported by the audience.

Theater is not cinema. Every scenographer must be aware of that.

We need knowledge, technical expertise, research

The age of empiricism and self-learning is over in scenography, as I have affirmed in the "ten commandments." There are hardly any scenography schools in Brazil, few publications are in Portuguese, our theaters are badly equipped, we lack specialized technicians – in short, we still have many deficiencies. Maybe that is why our scenography is highly admired abroad. Professionals from other countries admire our free and improvised way of working. In their opinion Brazilian scenographers are very creative and extremely resourceful. I cannot disagree with them, but we must move ahead. If we are admired despite our deficiencies, what might we not do with new technology, specialized literature, well-equipped theaters, qualified personnel, etc.?

What kind of scenographer do you want to be: an artist or merely a professional?

Scenography has evolved tremendously lately and opened new market possibilities. When I started out in this profession more than thirty years ago, scenography was limited to theater, opera, a few gigs in television and very little cinema. Nowadays the market has expanded. There are several opportunities in dance, advertising, events, parties, stands, shop windows, Carnival parades, amusement parks, mall decorations and, especially, in the field of museography and exhibitions. The possibilities are out there, but scenographers must define their areas of choice. Some are more artistic, others are more technical, some are artistically rewarding, others are financially worthwhile, some jobs last a few days, others last a few months or years. I always advise aspiring scenographers to start in theater, as it offers the most comprehensive possibilities. Mastering the language of theatrical scenography most certainly allows a scenographer to work in any field, with a few adaptations. A TV scenographer, for example, might not do so well in theater. There are also other aspects to consider. Some jobs pay better than others; give the scenographer more or less market visibility; require deeper or more superficial technical knowledge. One must weigh the pros and cons and define a main working area. In Brazil it is almost impossible to make ends meet working only in theater, as it is an unstable market. The best option is to look for alternatives within the field and become a multiple artist – the topic of the next section.

Multiple artist, not a specialist in generalities

Cyro Del Nero, one of the greatest Brazilian scenographers of all times, used to say in his lectures and statements that "the scenographer is a generalist." We had several arguments about this, because I have always defended the idea that, although a scenographer must ultimately master various aspects of various languages, theoretical and technical knowledge, a bit of architecture and playwriting, a bit of art and sculpture, electricity, lighting, a little bit of everything, he must also be able to combine all of this knowledge into another unique language, which is scenography. He doesn't have to be a specialist in calculus and resistance of materials, for in this case he would be an expert in structure calculus; however, as a scenographer, he must have a basic understanding of the subject, enough to help him in his daily activities. In the case of very complex scenography, which demands greater knowledge, he must hire a consultant in the field to help him out.

Always in search of new materials and new scenographic spaces

Brazilian scenography is still strongly based on wood, fabric and iron. We must look for alternatives. Iron is difficult to work with, wood is increasingly scarce and most fabrics, besides being synthetic, have limited usage possibilities.

Nowadays there are many oil-based materials, such as vinyl. There is also acetate, acrylic, metal and plastic screens, aluminum, recyclable materials, scrap metal, rubber, natural materials, in short, a series of new possibilities to employ in scenography. All it takes is to experiment.

Scenographers must be always aware of new staging possibilities, reflecting intensely on what is the ideal space for theater and scenography at the beginning of the third millennium, because that is what our directors are looking for. With so many groups and directors experimenting with theater in unconventional spaces, one must think of new paths, since the box sets of Italian theater are no longer available in these cases. Everything must be invented from scratch.

Common sense in using new technologies

We must not allow new technologies to overwhelm us. First of all, let me make it clear that I am wholly in favor of technology. Soon everything will be computerized and we will have to get used to the new stage mechanics equipment, as has already happened in lighting. Nevertheless, we cannot let technology take over and destroy the magical side of theater, for theater is not an industrial process. Each play follows its own path and must find solutions tailored to it. Computerized solutions are usually mathematical, cold and repetitive. Many lighting designers nowadays, for example, require manual controls in addition to the digital control panel, to be able to put more feeling into their work.

Training the eye for scenography

Anything can be a source of inspiration. It is important that scenographers, and artists in general, I imagine, train the eye to interpret what they see, with sensitivity, using eyes and ears, sometimes the hands, creating in their minds a repertoire of images, ready to be used at any moment. Scenographers cannot settle for Google searches. It is undoubtedly an excellent tool, but one which I believe will never replace the handling of a book. The live testimony of an artist can never be replaced by reading information about him in the internet. It is unique.

Scenographers must observe carefully a work of art in a museum or exhibition. They must halt, for example, before a painting by Rembrandt and try to understand where the light comes from, how the shade comes into play, how the scene is composed. Each new trip to a museum will reveal something new. Another tip is to walk through the city paying attention to details, the light effects on a rainy or sunny day; or walk through the woods noticing the shades, the sun rays penetrating the vegetation; watch art films by directors such as Kurosawa, Bergman, Fellini – they are great sources of inspiration. And also follow the work of fashion designers, who are extremely bold and inventive. With observation and reflection, you can find inspiration to create scenography everywhere. And I would give scenographers an additional tip: ask yourself constantly why things are as they are; be always alert. Everything will be useful one day. Anything can be a source of inspiration.

1.2 THE PRECURSORS OF BRAZILIAN SCENOGRAPHY

prior to the Production of Bridal Gown by Nelson Rodrigues, Ziembinski and Santa Rosa, and an Overview of Scenography from Bridal Gown to the Present

For almost four centuries, the scanty production of Brazilian theater was almost entirely imported, as was its scenography. The pre-designed and ready-made sceneries, usually consisting of painted backdrop canvases and a little furniture, had only to be set up on stage, which was always done by non-qualified staff. It was only approximately seventy years ago that Brazilian scenography started acquiring conceptual, spatial and technical consistency, with the first significant scenographic works appearing after the 1940s.

Up to the beginning of the 20th century, Brazilian scenography consisted mainly of painting. The basic elements were backdrop canvases painted in perspective, giving the illusion of depth. Any other elements used on stage (furniture, objects, utensils, etc.) were extremely realistic and complemented perfectly the painting, which was also realistic. Unfortunately, very few documents have survived that allow us to follow more precisely the evolution of scenography. One of the few texts describing a late 19th century scenography shows that it was considered an element of great importance, appearing on advertising material put up in bars, stores and other public places. In productions involving famous actors, the description was accompanied by the name of the scenographic artist.

> The third act of *The Dark Corsair* depicts a decorated garden in Macao, thanks to the magical brush of the remarkable and venerable scenographer Rossi. And in the scene of the fourth act, the frigate *Isabel II* and the *Flying* brig are the work of the admirable Orestes Oliva. To the same Oliva we owe "catapults of true waters", in the sketch *Waters in Six Days*, from a vaudeville play of this year which pays a tribute to Paulo de Frontin.[1]

As we can see, the term *scenographer* was already common. At that same period, the productions started employing new theatrical machinery which allowed the canvases to rise and descend simultaneously, an additional attraction for spectators. The description of the scenery of *A degolação dos inocentes* [The Beheading of the Innocent], a religious drama in five acts, abounding in fight scenes and transformations, is quite illustrative:

> 1st act – in the vicinity of Jerusalem. 2nd act – the grand hall of the king of Judea. Mount Calvary is in the background. 3rd act – the grand gallery of the royal chambers, rich draperies that are later drawn, revealing the city at night. 4th act – the temple of the Jews lighted by two hundred lamps. 5th act – the king's chambers, which are transformed into a palm grove, finalizing in an extraordinary apotheosis, with the angels' mansion. The waters of the River Jordan flood the land, bringing with them the true religion of Christianity. The ascension of Christ – machine powered with plenty of movement[2].

On the floor, the scenographic artist would paint horizontally large pieces of fabric put together with paper and glue. These canvases were then raised and hung up vertically on fly-bars. The quality of the paintings was quite impressive, their realism and shade work conferring great authenticity to the images. This realism was often impaired by the lighting, which was usually frontal, removing the painting's sense of illusion.

---

[1] J.C. Serroni's Interdisciplinary Undergraduate Thesis (FAU-USP), 1976.

[2] Idem.

The backdrop (the *décor*, in French) was usually a large painted canvas, on rare occasions decorated with elements made of wood and covered in fabric, what we would nowadays call interior set. At the beginning of the 20th century, canvases and scenic elements were commonly used in different productions. Touring companies would often scour the theater's storeroom for available scenic material.

An article by Clóvis Garcia (scenographer and theater critic) and Osmar Rodrigues Cruz (theater director) depicts this practice, still very common in the 1940s.

> A theatrical company arrived at a theater and the chief technician would enquire about the setting of the play – "a living room," answered the director. The chief technician would then shout to the crew member in charge of operating the fly-bars: "Lower the interior set behind the forest canvas for them to check." Or if the setting was a garden: "Lower the canvas from the third act of *Aida*," the chief technician would say, posing as the scenographer.[3]

It is amazing how, almost a century later, this view still persists, albeit in a different way. We often feel that the scenography is not created based on concepts specific to the language, arising from the particular needs of a conception. An example was the production of operas at the Municipal Theaters of Rio de Janeiro and São Paulo, which many times hired ready-made sceneries and costumes from the Colón Theater in Buenos Aires or the National Theater of Chile. For economic reasons, it was cheaper to hire the complete scenery for three or four acts of *Traviata* or *Don Giovanni* than producing it here in Brazil. How can a conception designed in a different way, for a different place, meet the needs of a new conception to be developed here? We even have a current example of this lack of scenographic personality, with foreign producers imposing scenography in Brazilian productions of musicals.

One of the first men of theater to regard scenography as a vital element of the play was Procópio Ferreira, in the early 1920s. He already realized at the time that the scenography should be created in tandem with the director's scenic conception, and that the sceneries should not be simply left in charge of a good painter. Theater involved scenic elements that went beyond painting and perspective, such as spatial mobility and time.

> Procópio was particularly concerned with scenography. He was the first to value the contribution of plastic arts to theater. The influence of cinema, the visual resources employed by foreign theater companies, the possibilities afforded by new kinds of materials, all of this led theater to view scenography in a new light. Albeit still a decorative element, scenography started acquiring a life of its own. Paim (a renowed scenographer in the 1930s) himself declares: "Scenographers in São Paulo at that time included Rômulo Lombardi, Henrique Manzo, Juvenal Prado and the author of this testimony. I would like to stress the quality of their work and, over and above that, the greatness of their simple and generous hearts, always ready to comply with requests for help. Each one of them had a specialty: country houses, modest environments, grand halls, galleries, balconies, winter gardens, etc. As for me, I had a preference for style environments, which I painted for quite a few companies. I remember a Chinese-style interior set, completely covered with red lac-varnish, with white storks flying over the cherry trees. The lamps and furniture were in the same style and were black. Also fantasy sceneries, like the inside of a heart, with respective quarters for noble and base feelings."[4]

Fortunately for scenography, at the beginning of the last century there were already a few artists concerned with its meaning. For example, in the early 1920s, when Renato Viana directed *A última encenação de Fausto* [Faust's Last Act], he proposed the Theater of Synthesis, in which lighting and sound should also have dramatic value. Renato Viana worked hard to enhance the dramatic mood of performances and find more appropriate meanings for scenography.

---

[3] MILARÉ, Sebastião. "Breve panorama da cenografia no Brasil". Catalogue of Brazil's participation at the 1991 Prague Quadrennial, São Paulo, p. 37.

[4] MAGALDI, Sábato e VARGAS, Maria Thereza. Supplement celebrating the centenary of the newspaper *O Estado de São Paulo*, December 27, 1975.

He preached the adoption of a new ethics in professional theater. At the time he was already aiming at integrating all the components of the play. Many of his attempts failed, but over time he spread the idea of renewal, of new concerns in making theater, winning over to his cause a few followers who made significant contributions to professional theater and the intellectual mood of the time.

There is also Álvaro Moreyra, who in 1928 created the so-called Toy Theater, according to which stage sceneries should resemble toy boxes, very simple and juvenile. Moreyra drew attention to the importance of illusion in theater. For him, fantasy was more important than realism. Although he was more involved in playwriting, he contributed significantly to the notion of meaningful scenography.

The early 1930s witnessed the Theater of Experience, created by Flávio de Carvalho, who already worked with scenography based on visual signals. His idea was to work with small-scale scenography (scale models) in order to study chromatic and pictorial possibilities, as well of volume and luminosity. He aimed at conducting experiments to further the understanding of scenic spatiality.

In the catalogue for the Brazilian participation in the 1991 Prague Quadrenniel, Seabstião Milaré mentions some details of Flávio de Carvalho's 1933 production of *Bailado do deus morto* [Dance of the Dead God]:

> He staged this play in a space completely divested of scenic elements (a tiny improvised stage, with a metallic warehouse-like door in the background) other than the presence of an aluminum column, projecting upwards like a totem. The actors, dressed in white, were masked. Lights were projected over their costumes. The play combined spoken and sung dialogues, instrumental music of African inspiration and dance. After a few presentations, the Theater of Experience was shut down by the police, generating protests from the whole Brazilian intelligentsia.[5]

Also important were a few professionals who were not scenographers, but intellectuals and producers – what we call nowadays "cultural promoters." Among others, we can mention Paschoal Carlos Magno, who was greatly involved in amateur theater, creating stimulating conditions for theatrical productions and, consequently, scenography. On his farm in Paty de Alferes, in the state of Rio de Janeiro, he created a series of theatrical spaces for his amateur theater festivals, which drew a lot of attention in the 1960s and 1970s. In 1938 he created in Rio de Janeiro the Brazilian Student's Theater, a company which no doubt triggered an innovative wave in theater. Due to financial difficulties, for its first production, *Romeo and Juliet*, the company borrowed scenographic material from the Municipal Theater of Rio de Janeiro, working with few scenic resources but alert to the need of spatial treatment.

The Student's Theater established among us the notion of "organic performance," which must represent not only a style, but also a philosophy. It imposed theater as an autonomous art and set an example for groups arising soon after, both in Rio de Janeiro (The Comedians and the University Theater) and in São Paulo.

In São Paulo, the theater movement started in 1942, when Alfredo Mesquita, another great promoter of Brazilian theater, created the Experimental Theater Group. A connoisseur of French theater and an admirer of Jacques Copeau, Alfredo Mesquita gave special attention to the group's repertoire, while researching at the same time ways to innovate its performances. The group's main scenographer was the acclaimed artist Clóvis Graciano, who also lent his talent to the University Theater Group, created two years later by Décio de Almeida Prado, considered to this day Brazil's greatest theater critic. Almeida Prado's objectives were similar to Alfredo Mesquita's, but his group was dedicated to staging exclusively Brazilian original plays. These two groups would later constitute the foundation of the Brazilian Comedy Theater (TBC).

The impact of the scenography created by Santa Rosa for the successful production of *Bridal Gown* triggered a growing interest for scenography in Brazil. And, as in previous decades in France, a significant number of artists decided to include scenography among their main activities.

Still in the early decades of the 20th century, a theater genre in Brazil, especially in Rio de Janeiro, produced a remarkable style of scenography: vaudeville.

In the first three decades of the 20th century, Brazilian theater and scenography were stuck in the 19th century, producing in the early years the same genre predominant in the last decades of the 19th century: Arthur Azevedo and the Vaudeville Theater. Clóvis Levi defines the genre well in his book *Teatro brasileiro: um panorama do século XX,* [Brazilian Theater: an Overview of the 20th Century]:

---

[5] "Breve panorama da cenografia no Brasil". Catalogue of Brazil's participation at the 1991 Prague Quadrennial, São Paulo, p. 4.

> A direct offshoot of French and Portuguese vaudeville, Brazilian vaudeville centered on life at court and, with the advent of the Republic, life at the federal capital, criticizing in an amusing way the happenings, characters and locations of Rio de Janeiro. It was a great success: musical and humorous, it criticized politics, talked about celebrities and also brought to the stage our daily life, allowing audiences to recognize themselves in the popular figures, specially the mulatto woman and the hustler.[6]

The career of Brazilian vaudeville at this moment was particularly enticing. It became more and more attractive with each new production, increasingly drawing on the Brazilian character and improving the quality of the shows, with an emphasis on sophistication, sensuality, luxury, costume and also scenography. After a period of decay in the 1940s, Brazilian vaudeville reaches its climax with Walter Pinto in the 1950s, only to practically disappear thereafter as a genre. We have illustrated this phase with some of the most striking images of the period, when the scenography was also one of the protagonists of the show.

These new theater movements inspired the creation of the Brazilian Comedy Theater (TBC) in São Paulo, in 1948. Under the leadership of yet another giant of Brazilian theater, Franco Zampari, it would change the history of professional theater in Brazil.

With the emergence of the TBC the great productions and the initial box office success encourage entrepreneurs to invest large sums in theater. The main beneficiaries of this process are scenography and costume design, now free from the restraints of financial limitations. This period gives birth to a new generation of scenographers and costume designers, boosting activities which had hardly made any progress up to then. But it is the 1960s that witness the real revolutions (very few, actually), not only in terms of scenography, but of theater as a whole, in São Paulo and Rio de Janeiro.

As I usually say, our theaters and stages cooperate very little with the scenography. All the theaters in São Paulo have the characteristic of a "box," a closed space in which the play is performed. Besides the Italian stage, the following spatial structures are also seen: arena stage, in which the audience sits in a circle around the performers (like the Arena Theater and the Meio Theater – Ruth Escobar); and two converging stalls, like the Oficina Theater before it caught fire, and the Vereda Theater, in the 1970 production of *O cordão umbilical* [The Umbilical Chord].

Some theaters had multiple spatial possibilities, such as the São Pedro Studio (no longer existent) and the Augusta Auditorium Theater (now remodeled), which could alternate between an Italian stage and two converging stalls. The auditoriums of the Ruth Escobar Theater have undergone the boldest changes to date. The Galpão Theater has already been used as an amphitheater in *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* [Damned if You Do, Damned if You Don't] and as a three-sided open-stage (with the proscenium projecting towards the stage) in *Roda viva* [Wheel of Life] and *Comigo me desavim* [Disagreed with Myself]. In *Os monstros* [The Monsters] it was totally destroyed and the acting areas were spread out among the audience. In *A margem* [The Riverbank] it incorporated the city of São Paulo into its scenic space with the use of the theater's windows as part of the set. In *Missa leiga* [Lay Mass] (1972), the Italian stage was restored. However, in São Paulo, the greatest stage changes happened in the productions of *The Balcony* (1969) and *A viagem* [The Voyage] (1972), both in the Gil Vicente Amphitheater of the Ruth Escobar Theater. In Jean Genet's *The Balcony* the theater became the actual scenery. The play was staged in the walls of a huge iron funnel. Scenographer Wladimir Pereira Cardoso transformed the theater space into a 20-meter deep hole, where he built the set/theater. A metal structure was erected in this space, supporting both the actors and the audience. The spiral-shaped metal footbridge rose from the floor to the ceiling, containing all the acting. In the scene with the revolutionaries, part of the structure moved, carrying with it the spectators, who sat around the performance at various circular levels. Driven by engines, the structure opened in half, at times moving away from the audience, who then had a more open and wider view of the performance. The theater itself, however, remained intact and continued being used normally, as it had been before the play.

In *The Voyage* (1972), directed by Celso Nunes and with scenography designed by Helio Eichbauer, the acting took place in the whole theater space. At the very entrance the audience were greeted by the characters of the play, Vasco da Gama's sailors and female mourners, and ushered to the basement, the first staging area, which reproduced a setting from the Middle Ages, with jesters and jugglers. Next, spectators were taken to the upper part of theater, to the splendors of the Renaissance. This was where most of the scenes were performed, in acrylic footbridges surrounding the audience, suspended over the spectators' heads. Another important production in terms of modified scenic space was Arrabal's *Cemitério de automóveis* [Automobile Graveyard], performed in 1968 with the direction of Victor Garcia, the same director of *The Balcony*.

---

[6] LEVI, Clovis. *Teatro brasileiro: um panorama do século XX*. São Paulo and Rio de Janeiro: Funarte e Atração Produções Ilimitadas, 1997, p. 15.

Also in the 1960s and 1970s, a few productions attempted to create innovative scenic spaces. One of them was the play *Lição de anatomia* [Anatomy Class] (1976), performed at the Augusta Auditorium, with scenes staged among the audience, and *Pano de boca* [Mouth Gag] (1976), performed at the Treze de Maio Theater, where the ceiling was completely altered through the use of fabric, transforming the whole ambiance of the theater space. In this play, mirrors were placed among the audience, altering the spatial dimension both of the audience and the stage. In the play *Aliás Serra Longa* [Serra Longa Actually] (1976), produced at the Municipal Theater of São Paulo by a Spanish group as part of one of the great international theater festivals organized by Ruth Escobar, the theater space was not actually altered, but it was used in a way that gave the impression that, at moments, the theater was "falling apart." Also, due to the nature of the text and acting, the internal space (eclectic and affected) of the theater was critically incorporated into the performance, producing moments of great impact.

Other examples could be cited, with varying degrees of innovation. Nevertheless, in all of them the "box" characteristic remained unaltered, so our "scenic space" (and, consequently, the scenography) suffered from the lack of alternatives and solutions. The great changes starting happening in the 1960s.

AN OVERVIEW of Brazilian scenography from *Bridal Gown* (1943) to the present

Our scenography in a context of contradictions and difficulties

> The jury of the Prague Quadrennial awarded Brazil the Golden Triga in 1995 for emphasizing the festive mood of the theatrical phenomenon and conceiving it as a place of pleasure and enthusiasm. The Brazilian artists design their works for performances produced in alternative spaces and traditional stages, opening up possibilities for new forms and challenging theatrical encounters.[7]

This award might give the impression that Brazil is part of the elite of international scenography. One might even think that this recognition indicates the existence of a language unique to Brazil, which defines a national stance or consciousness of our scenography designers. This episode serves as a starting point to discuss our numerous theatrical contradictions.

How is it possible that a country which receives the most important award of the Prague Quadrennial has scarcely any schools in this field?

How can we explain the annual production of more than six hundred plays, for both adults and children, in Rio de Janeiro and São Paulo, when these cities contain little more than thirty theaters capable of adequately accommodating the plays and their audiences?

How can we justify the production of experimental performances, in terms of space (for example, Aderbal Freire-Filho's *O tiro que mudou a História* [The Shot that Changed the Course of History], in Rio de Janeiro, or Antônio Araújo's *O Livro de Jó* [The Book of Job], in São Paulo, in a country in which most of the theatrical spaces inherited the convenient Italian feature?

What can we make of the unsettling lack of theoretical, historical and technical literature in Portuguese in a country that holds so many international theater festivals, such as in São Paulo, Curitiba, Londrina and Belo Horizonte?

---

[7] Award proceedings of the international jury of the VIII Prague Scenography Quadrennial, Czech Republic, 1995.

Many other problems hindering the production of scenography in Brazil could be mentioned: poor technical resources in our theaters; the absence of stable companies capable of ongoing research and experimentation; the lack of an economic public policy to foment theater – when incentive does exist, the main objective is to profit from television actors starring in productions of questionable artistic quality. Our current workforce is seriously unqualified, since there are no schools in the country to train these professionals. Despite all these negative factors, we sporadically produce very special performances and scenographic works. We certainly cannot generalize; we must also understand that the great Prague Quadrennial award reflected a specific moment in the career of three Brazilian scenographers: Daniela Thomas, José de Anchieta and myself.

This was not the first award. In 1971, Helio Eichbauer had already been awarded a golden medal in this same event, after working with one of the greatest scenographers in the world, Josef Svoboda, in the Czech Republic.

We survive on timid theatrical and scenographic strokes. We cannot speak of having a language of our own, despite more than three decades pursuing this goal, as attested by the work of Flávio Império (who is still one of our great references in scenography), starting in the 1960s. We must also mention the scenography designed by Santa Rosa for Nelson Rodrigues's play *Bridal Gown,* directed by Ziembinski (Rio de Janeiro, 1943). This is considered a milestone in Brazilian scenography due to the pioneering use of three simultaneous staging planes, sharing the same space. This represented a conceptual rupture with realism – or the scenography of painted canvases.

Scenography in search of its identity

Starting in the 1950s, with the emergence of the TBC in São Paulo and the drama school O Tablado in Rio de Janeiro, and continuing in the 1960s with the founding of companies such as Oficina and Arena in São Paulo, Brazilian scenography began looking for new paths.

Some of the professionals attached to these groups would later become definitely identified as true scenographers. A number of them went on to work with other directors or groups, such as Lina Bo Bardi with director José Celso Martines Corrêa, at the Oficina group, or Flávio Império with the directors of the Arena Theater.

Part of these professionals came into their own at the TBC, such as Gianni Ratto and Maria Bonomi – who would later work with renowned directors like Antunes Filho and Ademar Guerra. Also from this period is the work of Cyro Del Nero, who went on to work with television scenography, or of Túlio Costa and Ninete van Vuchelen, who later continued their careers in other companies.

In Rio de Janeiro, the drama school O Tablado trained and included in its productions important local scenographers such as Napoleão Moniz Freire, Anísio Medeiros and Ana Letícia. Other scenographers, not necessarily attached to specific companies or directors, emerged in the 1960s with important work, among them Luiz Carlos Mendes Ripper, in Rio de Janeiro, Helio Eichbauer, also in Rio and in São Paulo; and Naum Alves de Souza, initially with his group Pod Minoga and later with the scenography of one of the most important theatrical productions in Brazil, *Macunaíma*, directed by Antunes Filho in 1978.

Also from the 1970s are the international theater festivals organized by Ruth Escobar. From this period on, this actress and producer would transform her theater into one of the most important spaces dedicated to scenographic experimentation. In 1970, as mentioned above, it was specially remodeled for the production of Jean Genet's *The Balcony.* For the first time, technology was adequately used as scenography in a Brazilian production. Better still was its conceptual use, as a language. One can say that, in terms of scenography, *The Balcony* was the boldest experiment ever made in Brazil. Nevertheless, once again scenography attains a high technical and artistic level in an isolated creation which had no continuity other than two or three additional plays also performed at the Ruth Escobar Theater.

Exploring the new spatial possibilities, other scenography designs inspired the search for an identity. Two examples are the aforementioned *The Voyage,* directed by Celso Nunes, and *A Torre de Babel* [Tower of Babel], in 1977, directed by Luiz Carlos Ripper.

In the late 1960s and early 1970s, further experiments with space were conducted at the Oficina Theater, directed by José Celso Martinez Corrêa. The theater was altered several times, switching from the Italian design to two stalls, and later, already in the 1980s, to the radical "courtyard" format, as it is still called: an open air space on a hard dirt ground with no specific audience configuration, where various theatrical experiments are carried out. Currently the theater has a different design, which is almost concluded. It is a street format, almost like a Carnival parade course, conceived by Lina Bo Boardi jointly with director José Celso and other collaborators, among them architect Edson Elito, whose participation in the design was quite significant. It is possibly at present our most radical experiment in theater architecture, with multimedia possibilities and actors interacting with an array of technological resources. The current format is a result of previous experiments, such as the scenographic concepts of Brecht's *In the Jungle of Cities*, with sets by Lina Bo Bardi (1969); Oswald de Andrade's *O rei da vela*, with scenography by Helio Eichbauer (1967); Brecht's *Galileo Galilei*, with scenography by Joel de Carvalho; and also Max Frisch's *Andorra*, with scenography by Flávio Império (1964).

Other scenographic experiments from this period stand out. This is the case of João Cabral de Melo Neto's *Morte e vida severina* [Death and Life of Severino], directed by Silnei Siqueira and with scenography by José Armando Ferrara (1965). The play represented Brazil at the Nancy Festival, in France, and was analyzed in the French journal *Les voies de la création théâtrale*, which examines Ferrara's scenography from the point of view of its simplicity: in *Life and Death of Severino*, spatiality was created with light and shade through the pattern designed by the actors' movements.

Another highly experimental scenography design was the one for Buchner's *Danton's Death*, directed by Aderbal Freire-Filho and performed in the unfinished subway tunnels in Rio de Janeiro, in 1977. In the same year, the group Asdrúbal Trouxe o Trombone staged the play *Trate-me Leão* [Treat Me Lion], a irreverent collective creation directed by Hamilton Paz Pereira in which the space was exploited in a straightforward manner, but with great scenographic effect.

At the end of that decade, a period of great social and political change in Brazil, new groups started finding their place in the Brazilian theater scene. A mood of vanguard, wildness or resistance pervaded plays such as Arrabal's *The Architect and the Emperor of Assyria*, directed by Ivan de Albuquerque and starring José Wilker e Rubens Corrêa; Cesar Vieira's *O Evangelho segundo Zebedeu* [The Gospel According to Zebedee]; *O ritmo do amor selvagem* [The Rhythm of Wild Love], written and directed by José Agripino Stocler, who also designed the scenography; José Vicente's *Hoje é dia de rock* [Today is Rock Day], starring Rubens Corrêa, also directed by Ivan de Albuquerque and with scenography designed by Luiz Carlos Ripper, in Rio de Janeiro.

The 1970s closed in grand style with the production of Mário de Andrade's *Macunaíma*, directed by Antunes Filho and with scenography by Naum Alves de Souza. The play inaugurated a new scenographic concept for many other performances with its use of the "black box," the void. It inspired the work of the Pau Brasil Group, later the Macunaíma Group, which would be prominent in the following two decades, and of other rising groups such as the Ornitorrinco, directed by Cacá Rosset, the Companhia Ópera Seca, directed by Gerald Thomas, the Ipanema Theater Group, directed by Ivan de Albuquerque and the Oficina itself, directed by José Celso Martinez Corrêa.

The 1980s and 1990s: great visual productions

Although the 1980s and 1990s represent one of the most obscure periods of Brazilian theater, they were marked by great visual productions and a few good attempts of exploring non traditional spaces. The development of lighting design over those years undeniably enriched the language of scenography. The lighting designer was definitely established as the professional responsible for creating the lighting of the performance, a task formerly carried out by the director.

During this period we made fast progress in adopting technological improvements used in countries with greater tradition in this field. New lighting equipment was imported more frequently and by the 1980s we were already operating computerized equipment. Stage design started taking into consideration the new technical equipment used in scenography and lighting.

These two decades witnessed the regular emergence, and not only in isolated cases, of a greater scenographic personality in Brazilian theater. During these years, thanks to some of the most prolific partnerships between directors and scenographers, scenography enjoyed extremely stable and productive moments. We could mention, among others, Osmar Rodrigues Cruz and Flávio Império; Flávio Rangel and Gianni Ratto; Moacyr Góes and José Dias, who also worked with Aderbal Freire-Filho; Cacá Rosset and José de Anchieta; Ulysses Cruz and Helio Eichbauer; José Possi Neto and Felippe Crescenti; Bia Lessa and Fernando Mello; Gerald Thomas and Daniela Thomas. I also consider myself entitled to be included in this list, thanks to my ongoing partnership with Antunes Filho for almost eleven years.

Besides these partnerships, these two decades were marked by a few isolated productions by independent companies, not to mention the greater number of scenography designs created by celebrated directors such as Gabriel Villela, Ulysses Cruz, Marcio Aurélio and Aderbal Freire-Filho.

Among the partnerships mentioned above, two of them started in the 1970s: Osmar Rodrigues Cruz working with Flávio Império; and Flávio Rangel with Gianni Ratto. The former produced at least four plays at Sesi, remarkable for their high quality and creative scenographic solutions. Striking sets were created for *Noel Rosa, o poeta da Vila dos Amores* [Noel Rosa, the Poet of Love Village]; *A falecida* [The Deceased]; *Chiquinha Gonzaga*; and *O rei do riso* [The King of Laughter]. In the plays, Flávio Império efficiently exploited all the mechanisms and possibilities of the box set, creating scenographies of great motion and spatiality, without neglecting his main characteristic: scenic simplicity. Flávia Rangel and Gianni Ratto, on the other hand, produced performances marked by plastic and spatial quality, refinement and harmony between scenography, text and acting. The most important included *Abelardo and Heloísa*, produced at the Paiol Theater, which was totally refurbished for the play, and later *Freud* and *Cyrano de Bergerac*, the latter with the Companhia Estável de Repertório, managed by the actor and then producer Antônio Fagundes. The design for Cyrano was exhibited at the 1987 Prague Quadrennial, helping Brazil win one of the three honorable mentions, among fifty competing countries.

In Rio de Janeiro we have the scenographer José Dias, who to this day maintains partnerships with two great directors, Aderbal Freire-Filho and, more recently, Moacyr Goés. With the former he designed significant scenographic work for *Besame mucho*, *Anômia*, *O carteiro e o poeta* [The Postman and the Poet], *Lima Barreto* and *A mulher carioca aos 22 anos* [Rio Women at 22]. With Moacyr Goés he has established a more steady and experimental partnership since the beginning of the 1990s, with plays such as *Trilogia tebana* [Theban Trilogy], *Romeo and Juliet*, *Epifanias* [Epyphanies] and *Peer Gynt*.

Cacá Rosset, one of the founders of the Ornitorrinco Group, is a director of irreverent plays, two of which were produced in New York before being staged in Brazil. Stressing this irreverence, which is based on a very popular and theatrical language, José de Anchieta has designed all the scenographies for the Ornitorrinco Group in the past years. The scenic spaces he creates confer great theatrical atmosphere to comedy, which is not easy. Among his best work we can cite The Imaginary Invalid, Midsummer Night's Dream, The Comedy of Errors and The Miser.

The partnership between director Ulysses Cruz and Helio Eichbauer has a peculiarity: Cruz is also a scenographer. Nevertheless, according to Eichbauer himself, the director gives him complete freedom of creation and thoroughly respects his work. Eichbauer is one of the few to believe scenographers should work alone, independently. He leans over his drawing board and works on what he calls "scenographic archeology," investigating what has already been done and giving a new dimension, a new interpretation to his designs. He has worked in many plays with Ulysses, especially Shakespeare productions, among which Macbeth, King Lear and Pericles stand out.

José Possi Neto and Felippe Crescenti formed one of the most sophisticated partnerships in terms of visual language. They experimented with unconventional material – fiber, acrylic, steel, glass, etc. – giving it a personalized look enhanced by the lighting, always designed by José Possi Neto. With scenographer Marilena Ansaldi, on the other hand, Possi Neto produced plays that marked the theater of São Paulo esthetically, such as Oscar Wilde's Salome and Noel Coward's Design for Living.

Working basically in Rio de Janeiro, scenographer Fernando Mello and director Bia Lessa formed a partnership whose strength was the search for new spatial solutions through experimentalism. Fernando Mello is adept at making the most of metal, not an easy material to work with in scenography. This was the case of the play Orlando, based on the work of Virginia Woolf, and Julio Verne's Voyage to the Centre of the Earth. Some of the productions successfully exploited the verticality of the box set, such as *Exercício n° 1* [Exercise n° 1], performed at the Mars Theater in São Paulo. The pair also experimented with extreme realism, such as in *Cartas portuguesas* [Portuguese Letters], created to be performed at the Banco do Brasil Cultural Center Theater, in Rio de Janeiro.

When it comes to scenic and plastic impact, the series of performances created by Gerald and Daniela Thomas between the mid 1980s and mid 1990s no doubt features among the most impressive in Brazilian theater. The visuality, plasticity and scenic power of these plays resulted from the special harmonization between direction, lighting and costume design. In some cases, it was even hard to identify their individual functions. These productions were the most important of those decades in terms of employing scenic lighting as scenography. Among the various productions we can mention *Quatro vezes Beckett* [Four Times Beckett], *Carmem com filtro* [Carmen with Filter], *Electra com Creta* [Electra with Crete], *Fim de jogo* [End of Game], *The Flash and Crash Days* and the most significant, *Trilogia Kafka* [Kafka Trilogy].

Finally, I come to my continuing partnership with Antunes Filho for over a decade. Among others plays, we produced *Paraíso Zona Norte* [North End Paradise], *Nova velha estória* [New Old Story], *Macbeth*, *Vereda da salvação* [Salvation Creek] and *Drácula e outros vampiros* [Dracula and Other Vampires]. To comment on a few aspects of this work, developed from 1986 on at CPT, I borrow the words of theater researcher and critic Mariângela Alves Lima, a close witness of our partnership for many years.

> Serroni's scenography is born from research. Form, space, materials are gradually tested. Serroni directs at the same time the scenographic concept of a specific production and the learning process of the group of young aspiring scenographers transiting among the workshops of the CPT. The resulting scenography goes beyond a tridimensional solution for the problem presented by the director. It is actually a significant creation established by an idea that came to life during rehearsals. This method explains the diversity of the scenography designed by Serroni at the CPT. The difference between two designs does not spring from a vocation for eclecticism, but from a conception tailored to the uniqueness of each work process. Teaching scenography does not require a calcified style.
>
> Working as a creator, Serroni often merges technology and crafts, the acrylic sheet and the loom-woven fabric. This reflects Brazilian society that, like all Ibero-American nations, experiences intensely the conflict between archaic and modern. It is this cultural concept that consistently molds Serroni's scenographic structures and materials. It has nothing to do, therefore, with tedious post-modernist mishmash.
>
> This is scenography designed through necessity, not excess.[8]

To conclude, I'd like to register my optimism concerning theater. Significant scenographic changes have occurred. We have emerged from half a century of contradictions, difficulties and searches to enter the new millennium with great possibilities ahead.

As an example, an old dream of mine has finally come true: the creation of the Scenographic Space, a space permanently dedicated to the study of scenography and related languages and activities, born from the growing need for alternatives in researching scenography in Brazil. The idea is to create a meeting point for professionals in the field, a laboratory in constant activity, where the exchange of ideas and information can, on the long term, change Brazilian scenographic references.

The 1990s heralded a period of great progress, with the emergence of several partnerships and new groups concerned with theatrical space. Many scenography exhibitions were held in Brazil, while the country made its mark abroad, at the Prague Quadrennials.

Some of the most significant groups founded during this period include Teatro da Vertigem, Companhia Livre de Teatro, Fofos Encenam, Galpão de Belo Horizonte, Companhia dos Atores and Sutil Companhia de Teatro. At least two groups from the previous period were still in full activity: José Celso's Oficina and Antunes Filhos's Macunaíma.

The 1990s and early 2000s witnessed great progress in theater architecture, scenographic technology and scenography. A few courses and institutions geared towards the development of scenography were created. One playing a significant role in Rio de Janeiro was the Laboratório Pernambuco de Oliveira, of the Fundacen, coordinated for a long period by Luiz Carlos Ripper. Two of the most important in São Paulo were the Scenography Center at the CPT coordinated by Antunes Filho, and the São Paulo Scenographic Space, which I have coordinated since 1997. Since 2007 we have witnessed the founding of the International Organization of Scenographers, Theater Architects and Technicians of Brazil (Oistat-BR) and the first Brazilian school dedicated to training theater technicians, lighting designers, sound designers, scenographers and costume designers. Many discussion forums on scenography, theater architecture, lighting and scenographic technology were held during this period.

Technical Centers for Production were created or preserved, such as the Inhaúma Center, in Rio de Janeiro, the Technical Center of the Municipal Theater of São Paulo, the Marzagão Technical Center, maintained by the Arts Palace in Belo Horizonte, and the Technical Center of the Castro Alves Theater in Salvador, which is currently being completely remodeled.

---

[8] "Cenografia: um novo olhar" [Scenography: a new look]. Catalogue of the exhibition held on Sesc Pompeia, from October 18th to November 2nd, 1995, p. 31.

Important books on scenographers were published and an exchange program was developed with the Prague Quadrennial. These initiatives spurred great progress in Brazilian scenography.

A further significant factor was the emergence of more efficient theaters, with larger stages and updated equipment, better suited for the new demands. The significant role played by Sesc in this area, especially in São Paulo, could not go unmentioned. An overview of Brazilian theatrical space can be found in my book *Teatros: uma memória do espaço cênico no Brasil* [Theaters: Recollections of Scenic Space in Brazil], published by Editora Senac in 2003.

In addition to all these factors, swift technological progress has greatly improved the quality of our scenography in recent times.

In the last two decades, many productions have boasted scenography designs which made their mark in Brazilian theater. Among several others are the CPT productions directed by Antunes Filho who, despite being almost 80 years old, is still an incessantly restless non-conformist, continuously producing plays that combine extreme simplicity and great plastic visuality. Here are some examples: his venture into the universe of Greek tragedies with *Fragmentos Troianos* [Trojan Fragments], *Medea I* and *II* and *Antigone*; a return to Nelson Rodrigues with *Senhora dos Afogados* [Our Lady of the Drowned] and *A falecida vapt vupt* [The Deceased Vapt-Vupt]; or else Lima Barreto's *Policarpo Quaresma*, and Ariano Suassuna's *Pedra do reino* [The Stone of the Kingdom].

Another extremely restless director is José Celso. In the past years, he has come up with memorable experimental productions, such as *Hamlet*, *Boca de ouro* [Golden Mouth] and his trilogy *Os sertões* [The Backlands], always experimenting broadly in visual and spatial terms.

Another group to establish itself was Companhia Sutil de Teatro, managed by Felipe Hirsch, who also formed a very prolific partnership with scenographer Daniela Thomas. Plays such as *Nostalgia*, *Death of a Traveling Salesman*, by Arthur Miller, *Dropsie Avenue* and Cinema reveal the pair's plasticity and scenic rigor.

A few scenographers who were starting out at the beginning of the 1990s established themselves during this period, such as Gabriel Villela, also a director and a brilliant costume designer. Plays such as *The Love Council*, *Você vai ver o que você vai ver* [You Will See What You Will See], *Guerra santa* [Holy War], *Vem buscar-me que ainda sou teu* [Come and Get Me, I Am Still Yours], *Mary Stuart* and *Romeo and Juliet* attest this artist's talent also in the fields of scenography and costume design.

A new partnership started gaining strength at the Companhia Livre de Teatro between director Cibele Forjás and scenographer and costume designer Simone Mina. Further plays with significant scenography designs were produced by the Companhia Armazém de Teatro, initially in Londrina, in the state of Paraná, and later in Rio de Janeiro by scenographer Gelson Amaral and in the last works by Paulo Moraes, who was also a director.

Among all these important productions, the work of the Companhia do Teatro da Vertigem deserves special mention. When it comes to experimentation and the search for an enticing scenographic language, this group's productions are, in my opinion, the most significant of the last two decades. In this case, artistic credit goes not to a pair, but to a trio of talented professionals: director Antônio Araújo, art director Marcos Pedroso and lighting designer Guilherme Bonfanti. Plays such *Paraíso perdido* [Lost Paradise], *O Livro de Jó* [The Book of Job] and *Apocalipse* [Apocalypse] have certainly assured their place in the history of Brazilian theater.[9]

Brazilian theater also witnessed, especially in the 2010s, the consolidation of a genre hitherto rare among us: musicals. During this decade, productions of Broadway spectacles such as *Les Misèrables*, *Beauty and the Beast*, *The Phantom of the Opera*, *Cats* and *Miss Saigon* became more and more common, paving the way for Brazilian productions created by local professionals.

Many musicals have been produced, with characteristic grandiose and perfectly finished scenography, full of movement and special effects. The partnership between Botelho and Charles Möeller, with Charles designing most of the scenography, is outstanding in this genre. Also worthy of mention are the musical productions of producer and director Jorge Takla.

Other scenographers active in this genre are Renato Scripilliti and Duda Arruk, besides the author of this book.

---

[9] Further details on these scenography designs are found in the text on Marcos Pedroso, who was the art director of these productions.

Also worthy of mention here would be many other scenographers cited above and others whose biographies appear in the second part of this book. In addition, there are dozens of young scenographers launching out in their careers or starting to gain recognition who would deserve a mention. However, as I said, I risk being unfair or neglectful – and, at any rate, they are sure to be acknowledged in future publications on scenography, which I hope will be plentiful.

1.3 BRAZIL AT THE PRAGUE SCENOGRAPHY QUADRENNIALS

Rereading more carefully the book *A Mirror of World Theater*, volumes 1 and 2, by Vera Ptaková, I discovered an important piece of information about the creation of the Quadrennial which I was not aware of, despite having attended the event for years: the Quadrennial was inspired by the participation of scenographers from former Czechoslovakia in the São Paulo Art Biennials in the 1950s and early 1960s. This fact reinforces the deep relationship that exists between Brazilian scenography and the Prague Quadrennial.

The great international impact of Czechoslovakia's scenography at the Paris World Exposition in 1937 and the Milan Triennial in 1936 was repeated at the São Paulo International Biennial in 1957 and also between 1959 and 1965, when the Czech artists also received all the main Theater category awards.

Czechoslovakia's success in the field of scenography was so exceptional, with the unsurpassable quality of the works of Frantisek Troster and Josef Svoboda, that it resulted in the founding of the Prague Quadrennial, following the statutes already used in the São Paulo Biennial.

The main objective differed from the São Paulo Biennial, which is basically dedicated to plastic arts: "The Quadrennial is guided by the attempt to capture the specific nature of stage art – since scenography is inseparable from the direction and all the other components of dramatic art, its synthetic characteristics must the stressed,"[1] in the words of Vladimir Jindr, author of the Quadrennial statutes, historian and theoretician of modern Czech scenography.

The statutes of the first Quadrennial are a turning point in the history of theater. Exposing scenography in exhibition halls, as part of the theatrical production, as a representative element of the other disciplines, contributes to conceptualize the basic symbols of theater. One can say that the Quadrennial also established an attempt to exhibit theater through scenography.

Unfortunately, the close relationship between the São Paulo Biennial and the Prague Quadrennial was interrupted in the 1970s. An attempt at restoring it was made in the 1990s by João Cândido Galvão and Ruth Escobar, but the efforts were feeble. Nowadays there is nothing related to theater in the São Paulo Biennial.

Nevertheless, despite the loss of the Biennial bond, Brazil became one of the great representatives of international scenography at the Prague Quadrennial, having missed only one edition to date, that of 1983.

Alongside Great Britain, the USA, the Czech Republic, France, the former Soviet Union and Germany, countries that have been awarded the Golden Triga (the Quadrennial's highest award), Brazil has not only confirmed the excellence of its artists, but also its theatrical identity in international theater.

In 1967, architect Fábio Penteado was awarded the Gold Medal for Theater Architecture for his design of the Socialization Center in Campinas. In 1971, Helio Eichbauer was awarded the Gold Medal for Scenography. In 1983, another surprising fact discovered in the book *A Mirror of World Theater*: in the only year Brazil did not participate, Oscar Niemeyer was awarded the Silver Medal for his design of the Le Havre Cultural Center, representing France. In 1987, Gianni Ratto, Daniela Thomas and I received an honorable mention in Scenography for work designed for the Companhia Estável de Repertório (CER), directed at the time by actor Antônio Fagundes.

In 1995 Brazil was awarded the Golden Triga, the Quadrennial's highest award, for works exhibited by José de Anchieta, Daniela

---

[1] PTAKOVÁ, Vera. *A Mirror of World Theater*. Ed. Teatre, Institute Prague, 1995, p. 6.

Thomas and myself. Actress and producer Ruth Escobar was curator of the exhibit and I created its design.

In the following edition, in 1999, in which I was curator, Brazil once more received an award for Theater Architecture for its theater designs as a whole: Oficina Theater, in São Paulo, Cacilda Becker Theater, in Rio de Janeiro, Santa Cruz Theater, in São Paulo, Bancários Theater, in Brasília, Correios Cultural Center Theater, in São Paulo, and São Pedro Annex Theater, in Porto Alegre.

Here are other institutions that have already represented Brazil in this important event, in several categories: Macunaíma theater group from São Paulo and Giramundo theater group from Belo Horizonte; Salgueiro Samba School; Festa do Boi de Parintins, from Amazônia; scenography schools of the Federal University of the State of Rio de Janeiro (UniRio), Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ), State University of Campinas (Unicamp), Arts and Communications School of the University of São Paulo (ECA-USP), Ateliê de Criação Cultural (ACT) from Curitiba, CPT e São Paulo Scenographic Space.

Flávio Império, Rosa Magalhães, Germano Brum, Gringo Cardia, Fernando Mello, Marcio Tadeu, José Dias, Ulysses Cruz, Marcos Pedroso, Márcio Medina, Simone Mina and Gerson Amaral have already participated at least once of the Quadrennial.

The Prague Quadrennial is a competitive presentation composed of three sections: Scenography and Costume, Theater Architecture and Scenography Schools. There is a main award attributed to the country chosen for its participation in the section called National: Scenography and Costume. Besides this award, Gold and Silver Medals are awarded in this same section and in Theater Architecture. Further awards are attributed by the International Organization of Scenographers, Theater Architects and Technicians (Oistat) and by the Unesco for Scenography Schools. These are motivational awards given to young students of scenography.

It is also common for the jury to reward some of the exhibitions with honorable mentions.

The Quadrennial has grown considerably, with almost sixty countries participating nowadays. Besides this significant international representation, the Quadrennial now boasts a new section, the Scenofest, jointly created with Oistat to promote a series of workshops, parallel exhibits, conferences and exchange programs especially geared towards scenography students from all over the world.

At the 2003 Quadrennial, Scenofest launched the project Lear for Our Times, which consisted of creating scenography for Shakespeare's King Lear. Approximately fifty countries presented designs, among them Brazil, with two projects.

The play chosen in 2007 was Aristophanes' *The Birds*. Once again approximately fifty scenography schools participated, with Brazil entering three designs, one by the São Paulo Scenographic Space and two by the Federal University of Rio de Janeiro.

At the 2007 exhibition, the 11th in the history of the Quadrennial, which then celebrated its 40th anniversary, Brazil's curator was Antonio Grassi. A professional of the theater, former president of Funarte, actor and cultural promoter, he took to the Quadrennial a broad sample of what is produced in the field of scenography in Brazil.

Over two years, the curator worked democratically to put together Brazil's participation, which certainly lived up to the country's reputation earned in previous editions. For this edition, the work from each country had to be based on an important national name in scenography, direction, group management or playwriting. Brazil chose Nelson Rodrigues, the playwright who afforded scenography the possibility of broad experimentation. The experienced scenographer Daniela Thomas, invited to take part of the curatorship, designed a two-level presentation: one of them showed the importance of Nelson Rodrigues to world theater and his contribution in providing scenography, lighting design and costume with great possibilities of creation; the second level of the presentation exhibited the main scenographic designs created for his plays in the country in the previous four years.

The same theme was adopted by the scenography schools, which instructed their students to create designs for some Nelson Rodrigues' plays. For the first time, a previous competition was held for this section, coordinated by the curator and scenographer Lidia Kozovski, which resulted in an exhibition at Funarte, in Rio de Janeiro. Twenty projects were chosen to represent Brazil at the Scenography Schools section.

For the Theater Architecture section, the curator decided to send the work done in this field by Brazil's most renowned architect, Oscar Niemeyer, who was coincidently celebrating 100 years of age in 2007. Although his theater designs are controversial, the quality of Niemeyer's architectural work is undisputed, with dozens of projects spread throughout Brazil and the world. Owing to the importance of this artist, this section certainly contributed to enhancing Brazil's participation.

I played a particularly significant role in the 2007 Quadrennial: I was named president of the jury by the head of the committee and the other members, a most prominent position for a scenographer.

It can be said that Antonio Grassi's curatorship was nothing short of brilliant, taking almost one hundred Brazilian professionals and scenography students to the Quadrennial, participating in all sections and producing the most important catalogue to date. Despite the lack of awards, Brazil's competence and deep involvement made their mark in Prague.

In June 2011 the 12th Quadrennial was held, 44 years after the first edition. Once again Antonio Grassi was chosen as curator of Brazil's participation, with the collaboration of Oistat-BR, which had been created at the previous edition of the Quadrennial and was now operating regularly.

Committees were formed to work on the theme of this edition: Performance Design and Space. For the Scenography Schools section, Brazil entered thirty projects comprised of scale models, drawings, photographs and texts, selected following an exhibition at the Laboratório Theater of the Arts and Communications School of the University of São Paulo (ECA-USP), in which 12 schools presented more than fifty designs.

My hope is that, in the near future, the São Paulo Art Biennial might resume its partnership with the Prague Quadrennial, presenting exhibitions as significant and important as the one so successfully shown at the beautiful capital of the Czech Republic.

As in the previous three editions, Brazil took part in all sections: National, Theater Architecture, Extreme Costumes, Scenography Schools, and also the Scenofest. Once again the record of Brazilian visitors was broken, with over 200 attending the event.

For the second time our country is awarded the Golden Triga, as in 1995, besides the Golden Medal for best realization of production in the previous four years with the play *BR-3*, performed by the Teatro da Vertigem group, directed by Antônio Araújo and with scenography designed by Márcio Medina. This performance, critically and publicly acclaimed in São Paulo, was produced on an extremely unconventional space: the audience and actors boarded an adapted vessel, navigating a few kilometers of the Tietê River, which flows through the city of São Paulo.

As noted by the Brazilian Culture Minister at the time, Ana de Hollanda, in the introduction to the catalogue, receiving the highest award in the national section resulted from the diversity of the Brazilian performances selected for the exhibition:

> The selected works represent broadly various features of the Brazilian people and their cultural manifestations, from urban to rural, from popular to erudite. In this context, scenography, costumes and scenic architecture dialogue with each other, generating new interpretations through languages and senses, and are more and more an integral part of the performance as a whole. Once considered mere props, sceneries today are works of art, with their own value and language, contributing to compose the entirety of the great collective work of theater.[2]

Twenty-four works, involving recollections, places, action and transposition, were entered in the National section, powerfully illustrating the intersections among several cultural manifestations: theater, plastic arts, popular art, urban interventions, performances, television etc. Given the number of participating groups and artists, I will only mention the events that were presented. More detailed information on them can be obtained in the precious catalogue recording the participation of Brazil in the 2011 Prague Quadrennial. In theater they consisted of Newton Moreno's As centenárias [The Centenarians], directed by Aderbal Freire-Filho and with scenography by Fernando Melo da Costa; Memória da cana [Sugarcane Memories], written and directed by Newton Moreno, who also designed the scenography jointly with Marcelo Andrade; Ariano Suassuna's A farsa da boa preguiça [Farce of Good Laziness], directed by João das Neves and with scenography by Ney Madeira; A chegada de lampião ao inferno [The Arrival of Lampião in Hell], directed by Miguel Velhinho and with scenography by Carlos Alberto Nunes; Arrufos [Quarrels], by the Grupo XIX de Teatro, with scenography by Renato Rebouças; Nena Crintz's O perfeito cozinheiro das almas [The Perfect Cook of Souls], directed by Jefferson Miranda and with scenography by Flávio Graff; Sua excelência Ricardo III [His Excellency Richard III], created by the group Shakespeare's Clowns, with direction and scenography by Gabriel Villela.

---

[2] Hollanda, Ana de. Catalogue of Brazil's participation at the 2011 Prague Quadrennial.

Also present was scenography designed for street performances and unconventional theatrical spaces: *BR-3*, by the group Teatro da Vertigem, directed by Antônio Araújo, written by Bernardo Carvalho and with scenography by Márcio Medina. *Projeto Barafonda* [Barafonda Project], by the group Companhia São Jorge de Variedades, with art direction by Cibele Lucena, Bruno Lessa and Cacá Bernardes; *O santo guerreiro e o herói desajustado* [The Holy Warrior and the Clumsy Hero], by the same group of *Barafonda Project*; *Projeto coleções* [Collections Project], by the group Intrépida Trupe do Rio de Janeiro, which combines various scenic languages in a street project: circus, dance, music and theater, directed by Valéria Martins; *Mistério Bufo* [Mystery of the Fool], based on the Maiakovski's work and performed in various spaces among streets and buildings, with scenography by Sérgio Marimba. Bia Lessa also exhibited her project *Exercício n° 2: formas breves* [Exercise n° 2: Brief Forms], written by Maria Borba and with scenography by Camila Toledo and director Maria Lessa.

Hard to categorize is the work of the group Caixa de Imagens, which produces miniaturized plays, manipulated inside little boxes. Also shown in Prague were plays of a more "performatic" nature, besides the following: Analu Prestes' *Sonhos para vestir* [Dreams to Wear]; Doris Rollemberg's *Fábulas dançadas de Leonardo da Vinci* [Danced Fables of Leonardo da Vinci]; Cris Bierrenbach's *Vale 1 real* [One Real's Worth], inspired by the work of Hélio Oiticica; *Enquadro* [Framed], by the group Coletivo Casadalapa, combining film, comics, graffiti...

Other projects more related to plastic arts, "street art," and popular culture complemented the exhibition, such as the "os grafites" [the graffiti] by the group Osgêmeos, from São Paulo; works by plastic artist Helio Leite, who uses scrap to bring them to life; Jorge Fonseca, with his project "Lux," strongly influenced by regional popular culture from the state of Minas Gerais; and "Retratos Pintados" [Painted Pictures], by anonymous artists that work with photo painting, coloring pictures of families and individuals with ecoline. The group "Coletivo Laborg" develops work more closely related to computerized scenography, through digital interferences in scale models of some Brazilian theaters, such as the Opera House in Manaus and the Municipal Theaters of São Paulo and Rio de Janeiro.

To conclude the vast Brazilian exhibition, a representative of television scenography and costume was chosen: *Hoje é dia de Maria* [Today is Maria's Day], directed by Luiz Fernando Carvalho, with scenography by João Irênio and costumes by Lia Renha.

Brazil was also represented in the Scenography Schools section, exhibiting the projects of thirty aspiring scenographers selected at an exhibition held in the previous year at ECA-USP in São Paulo.

For the Theater Architecture section, Brazil was represented by the project of the new Oficina Theater, alongside the Popular University and the Estádio Theater. The project was conceived by José Celso Martinez Corrêa, in collaboration with architects Beatriz Corrêa e João Batista Martinez Corrêa.

In the Costumes section, called "Extreme Costumes," four designs were entered and exhibited in a special area of the Prague Quadrennial, together with twenty-five designs from all over the world.

Scenofest, a great experimental workshop specially geared towards students, provided a vast array of activities which dozens of Brazilian apprentices were able to observe, sometimes taking part in them.

1.4 CAN SCENOGRAPHY BE EXHIBITED?

The great number of scenography exhibitions held in the last two decades is truly remarkable. Rare until the late 1980s, they numbered more than ten in the following decades. As I have said, this might be an indication of a significant evolution in this field. Among the exhibitions I recall and attended before the 1990s, three were more notable. One was held at the Casa das Retortas, of the former Idarte, and showed the backstage, including painted canvases. Later I had the opportunity to cooperate with an exhibition on the 16 years of scenography and costume design at the TBC. Some time after that I saw one of the most beautiful scenography exhibitions I have ever witnessed and which I will never forget: Flávio Império's *Rever espaços* [Review Spaces], at the São Paulo Cultural Center.

The exhibit revealed the work process and studio of this important scenographer who left us so prematurely. I remember lending him a cabinetmaker's workbench for the exhibition. At that time I worked at TV Cultura, which had a large workshop. Flávio Império greatly valued the actual construction of scenography and created a workshop environment for the exhibition.

In 1990, a scenography exhibition was held in Caracas, Venezuela, entitled *Modos scenográficos* [Scenographic Modes], thanks to an invitation by the Ibero-American Institute of Theater (ITI), directed by Nelly Garsón. This was part of a larger exhibition which also included the works of Josef Svoboda, from the Czech Republic, and Lopes Mancera, from Mexico. This exhibition proved to be crucial for Brazilian scenography, since it happened during the IX World Congress of International Organization of Scenographers, Theater Architects and Technicians (Oistat), attended by approximately 100 of the most important scenographers, costume designers, theoreticians and producers involved with scenography. This exhibition no doubt opened many doors.

The events I am recalling do not include the scenography exhibits of the first São Paulo Art Biennials. It was this essential exchange of experiences, by the way, that inspired the creation of the Prague Quadrennial in 1967. These were parallel events to the main plastic arts exhibition and included designs by the most important Brazilian and foreign scenographers.

Many of our scenographers were able to show their work there in drawings, photographs and scale models. Among other scenographers present at the first biennials, back in the 1950s and 1960s, were Aldo Calvo, José Armando Ferrara, Flávio Império e Cyro Del Nero. These exhibits also revealed to us, Brazilian artists working in theater and other areas, the most important figure in world scenography in the 20th century: Josef Svoboda.

Two further exhibitions were held in the late 1990s, one showing the scenography work of Cyro Del Nero, held at the entrance hall of the Gazeta movie theater on the Paulista Avenue, and the other consisting of a grand tribute to Flávio Império at Sesc Pompeia, under the talented curatorship of Glaucia Amaral and Amélia Hamburger.

As related above, in 1995 Brazil was awarded the Golden Triga, the highest award of the Prague Quadrennial. In the following year, the winning Brazilian presentation was exhibited at Sesc Pompeia with the title of *Cenografia, um novo olhar* [Scenography, a New Perspective], with works by José de Anchieta and myself, besides an exhibit about the Quadrennial itself.

In September 1998, the São Paulo Cultural Center once more held a scenography exhibition, this time on the scenography of the *20 Years of the Macunaíma Theater Group*. In November of that same year a very important exhibition was held at the Latin American Memorial called *Espaço da cena latino-americana* [Space in the Latin-American Scene], with the participation of Venezuela, Uruguay, Argentina and Paraguay, besides Brazil. This exhibition formed the base of Brazil's participation in the 1999 Prague Quadrennial.

These and later exhibitions will be described in greater detail in the book, with texts that give readers an idea of the development of this activity in Brazil. Stressing the importance of scenography through publications and exhibitions is a clear indication of its evolution in Brazil.

An important aspect in all these exhibitions is their mode of presentation. The concept behind exhibiting scenography has changed significantly since the creation of the Prague Quadrennial in 1967. There is a growing concern regarding the exhibition of scenography and set props out of their habitat. How should scenography be exhibited in a space that is dissociated from the performance? Scenography is, by its very nature, made for something, an element with no aesthetic autonomy. Its meaning depends on the whole to which it belongs and the elements with which it is articulated: text, actors, lighting, staging, etc. In this sense, in an exhibition, deprived of the stage that gives it meaning, scenography would be doomed to be a dead object. Indeed, transposing a set design to an exhibition hall degrades it to the condition of a lifeless object in a shop window.

These concerns must be taken into consideration when organizing a scenography exhibition in order to allow the public to establish, through live elements, a connection between object and performance.

Obviously the living art of theater, which takes place in a second of our perception, cannot be exhibited, but its components can; its soul cannot exist, but its spirit can; its form cannot be exhibited in time, but it can be shown in space – not the living and vibrant space of the stage, but a place where the dramatic force and atmosphere of the theater must be sought at all costs.

Visitors to a scenography exhibition must approach it as a performance staged for them; it is only there because of them and they play a very important role by appreciating it.

Despite the great difficulties and challenges, it is no doubt possible to exhibit scenography in a more living way. All the exhibitions described in this book had this concern, and we can notice that most of them created instigating spaces aimed at reducing at all costs the distance between scenography and performance.

CPT Aberto [CPT Open] – Exhibition held in the exposition hall on the ground floor of Sesc Consolação, São Paulo-SP, between August 17 and September 17, 1998.

Curator: Antunes Filho

Exhibition Design: Carla Tanaka e Nilo Viegas

The exhibition *CPT Aberto* was organized during a period of transition at the CPT scenography center, when Antunes Filho took over its direction. A great training project was devised for the year of 1998, during the process of creation of the play *Trojan Fragments*, in which a scenography course based on workshops given by artists such as Cyro Del Nero, Renato Scripilitti, José de Anchieta, Gianni Ratto, among others, attracted a group of twenty aspiring scenographers.

At the end of the course, the resulting research, drawings, scale models and experiments were organized and open to the public during thirty days.

Some of the exhibited works were chosen to take part of the Sesc exhibition at the 1999 Prague Quadrennial, including those of aspiring scenographer André Cortez, who is now a renowned professional in São Paulo, Rio de Janeiro and Belo Horizonte.

The exhibition *CPT Aberto* revealed to the public the synthesis of a dynamic and vibrant "near school." All the different CPT centers that were active at that moment – scenography, lighting and sound – were directly or indirectly represented at the installation/exhibition, which was also an open space for debate and the exchange of ideas and experiences.

Cenografia e indumentária no TBC: 16 anos de história [Scenography and Costume Design at the TBC: 16 years of history] – Exhibition held at the TBC Theater, São Paulo – between July 21 and December 21, 1980.

Curatorship and Exhibition Design: J.A. Ferrara e J.C. Serroni

Besides the theatrical productions, play readings, lectures and workshops conducted together with RTC (Cultura Radio and Television Station), the team of the Cacilda Becker Project, coordinated by theater director Antônio Abujamra, also felt the need to organize an exhibition, which was first held in São Paulo, moving to the Nelson Rodrigues Theater in Rio de Janeiro in the following year.

The main objective of the exhibition held on the second floor of the TBC (Brazilian Comedy Theater) Theater was to organize all the material of its productions. The exhibition was based on the photograph archives of Fred Kleeman, who registered almost all of the TBC productions between 1948 and 1960.

A significant set of photographs, drawings and scale models was organized, as well as a didactic and informative catalogue containing texts about the TBC, covering all the participants and samples of their work.

Cenografia e figurinos: o avesso do palco [Scenography and Costume Design: the Flip Side of the Stage] – Exhibition held at Sesc Consolação, São Paulo-SP, between November 16 and December 14, 1988.

Curatorship and Exhibition Design: J.C. Serroni

"The invisible
Is that
which makes
visibility possible.
It is that
Constituent which
not able to be seen
makes possible
the visible."
(Merleau-Ponty)

Sitting in the theater, the audience "only" sees the result of a long work process involving dozens of professionals who research and dedicate themselves to a specific project.

Thus, what mattered in this exhibition was to show the "flip side," and not the audience's viewpoint. It revealed the side which is not seen by the audience: workshops and backstage. The exhibition was organized in modules which showed everything that precedes the performance of a play: the research, the discussions, the project, the workshop (the place where everything is materialized), the debating of ideas and the experiments conducted during the creation process.

The exhibition also aimed at paying a tribute to theater technicians. Another objective was to discuss and suggest ways to solve problems such as the poor training of specialized professionals: recycle these professionals with fresh information, improve their technical skills and create incentives to attract new professionals.

Visitors to the exhibition first encountered a series of photographs, texts and testimonies on the historical and theoretical aspects of scenography and costume design. Next they entered the artist's studio, viewing his materials, sources and design conception. Following that, they had access to the scenographer's workshop, understanding how the scenography was executed and also viewing the work of all the professionals involved through their designs, scale models, masks and props. The next segment showed the whole creation process of the scenography and costumes for the play *Xica da Silva*, directed by Antunes Filho. The final module showed the final staging of *Xica da Silva*, with fragments of the scenery, the ready-made costumes and props and photographs of the performance.

Modos cenográficos [Scenographic Modes]: Exhibition held at the Alejandro Otero Museum, Caracas, Venezuela, between September 30 and October 13, 1993.
Curatorship and Exhibition Design: J.C. Serroni

The exhibition *Scenographic Modes* was specially prepared for the Caracas International Exposition and improved on the language used at the exhibition *The Flip Side of the Stage*, shown in São Paulo in 1989, at the Prague Quadrennial in 1991 and at the scenography exhibition of the São Paulo Cultural Center in 1992. The aim was not only to show finished plays, but also allow the public to understand their creation processes.

The exhibition included the research, the experiments, the scale models and the drawings generated during the creation process. Besides this material, there were also photographs of the final staging as well as scenographic elements and costumes used in the play. Each space attempted to suggest the atmosphere and meanings of the actual performance.

This exhibition was part of the IX Oistat World Congress, attended by more than one hundred important scenographers from all over the world. It included the exhibition of works by Josef Svoboda, from the Czech Republic, and Lopes Mancera, from Mexico.

Espaço da cena latino-americana [Space in the Latin-American Scene] – Exhibition held at the Latin-American Memorial, São Paulo-SP, between January 10 and November 29, 1998. Curatorship and Exhibition Design: J.C. Serroni

Most Latin-American countries are currently experiencing a period of transition between old stage machinery and the advanced conditions of new computerized mechanism.

How best to conduct this transition?

The idea of organizing a great exhibition of Latin-American scenography was an old dream in several countries of strong theatrical tradition. This desire had previously been discussed at various theater festivals: Caracas, in Venezuela; Manizales, in Colombia; Cordoba, in Argentina; Londrina, Curitiba and Belo Horizonte, in Brazil; and Guanajuato, in Mexico. Progressing from dream to preliminary plan, from initiatives to project to realization required a long time and a lot of effort and investment.

The scenography movement in Latin-America is quite strong; however, until then no opportunity had arisen to bring it together in an event which would not only be an exhibition, but also a forum for a broad discussion on the scenographic paths and languages available to these countries, addressing both training issues and future possibilities. This was without doubt an extremely significant event for Latin-American scenography.

The basic idea of the exhibition, concerning its organization and choice of participants, was to expose the paths of Latin-American scenography, focusing more on creativity than technology. Latin-American scenographers have always been very inventive, especially in the last four decades, when the concept of scenography as appropriation of space started gaining strength. Our scenographers were never daunted by the absence of technology in our theaters and our obsolete lighting equipment. At that moment, on the eve of year 2000, we had already made significant progress and entertained great possibilities of access to the new theatrical technologies; we were fully knowledgeable in computerized systems and following closely the advances in scenic lighting. Nevertheless, most of our scenographers had a strong background in devising alternative solutions. I imagine that, based on its innate creativity and enhanced by new technological possibilities, our scenography will certainly gain greater respect in the international scene in the new millennium.

Latin-American scenography has always valued the festive side of theater. Exploiting the simplicity of available materials, it has always looked for unique solutions for its performances, achieving results that, far from random, are fully integrated with the concept of the play suggested by the text and the acting.

Therefore, our scenography has avoided becoming an autonomous element of the performance, merging consciously and harmonically with the other theatrical components such as direction, lighting design, costume, actors. Scenography does not live alone, but only exists fully integrated in the entire performance. Its meaning depends on the meaning the whole of which it is a part and with which it is articulated:

These references guided our decision at the Scenographic Space to create two external installations at the entrance to the exhibition, a kind of tribute to the creators of Latin-American scenography. In the outdoor area, the installation *Scenography and its Genealogical Trees* depicted a type of garden with scenographic elements replacing the fruit of the trees. Masks, dummies and props grew magically in structures which were transformed through scenographic intervention, with the use of unconventional materials. Scenography is the world of make believe, where illusion and playfulness predominate.

Another installation was *The Flip Side of Scenography*, which revealed the scenographer's creation process. It presented the experiments, the attempts at employing materials and the search for a final result, a sort of "making of" of the artist and his work. The process of scenographic creation was exposed, as opposed to only the final result of months of production, which is what the audience is always fated to see.

In the inside area the exhibition was composed of twelve modules showing the work of important Latin-American scenographers. From Brazil there were Fernando Mello, Gringo Cardia, José Dias, Marcio Tadeu and Ulisses Cruz; from Mexico, Arturo Nava; from Argentina, Daniela Taiana e Tito Egurza; and also Carlos Santos, from Paraguay, Osvaldo Reyno, from Uruguay, e Fernando Calzadilla, from Venezuela.

At the center of the twelve modules, a space assigned to the whole theatrical production of Sesc documented graphically more than four decades of activities.

Part of this great exhibition was sent to Prague on the following year as part of the Brazilian participation at that event.

Espaço Cenográfico Exhibition [Scenographic Space Exhibition] celebrating 30 years of activity of scenographer J.C. Serroni – Exhibition held during the 2005 International Theater Festival (FIT) in São José do Rio Preto – SP, between 1 and 16 July, 2005.

Curatorship and Exhibition Design: J.C. Serroni

Sensitivity and artistic creativity, high technical skills and a career closely linked to significant moments in the recent history of scenic arts in Brazil are among the revealing elements of the work of J.C. Serroni. Three decades after his departure from São José do Rio Preto, his activities extend beyond the scope of theater to include also dance, opera, exhibitions, musicals and theater architecture.[1]

At the Sesc Center for Theater Research (CPT) in São Paulo, coordinated by Antunes Filhos, I designed the scenography of plays which received both critical and public acclaim. Registered and documented through photographs, drawings, scale models and experiments, they formed the base of this exhibition.

Besides this vast material I also exhibited work produced before and after the CPT period, including a module dedicated to designs from the early, amateur phase of my career, which started in the 1970s in São José do Rio Preto.

---

[1] MIRANDA, Danilo Santos de. Exhibition catalogue, July 2005, p. 2.

The exhibition also included a catalogue with several details of my trajectory, besides critical and historical texts by Sebastião Milaré, Humberto Simibaldi, Pedro Ganga, José Eduardo Vendramini, and a complete record of the entire Scenographic Space project developed over the previous eight years.

Svoboda: a magia do espaço teatral [Svoboda: The Magic of Theater Space] – Exhibition held at Sesc Pinheiros, São Paulo-SP, between December 8, 2005 and January 29, 2006.
Curator: Helena Albertová
Exhibition Design: J.C. Serroni

This exhibition presented photographs and scale models of scenography designs by one of the greatest and most important 20th century artists, Josef Svoboda, who dedicated his artistic genius to his most ephemeral muse: theater. He was famous for his innovative technological breakthroughs, which seemed like magic to the eyes of the audience.

He explored the relation between space and text, and space and audience, through projections, use of mirrors, recorded scenes and highly experimental lighting, which he also designed. He introduced movie techniques (or "tricks") into theater, further enhancing the magic provided by theater.

My first contact with Svoboda's work was through a catalogue recording his participation in the São Paulo Biennial in the 1960s and 1970s, which had a section dedicated to theater scenography. I was impressed by his scenographic conceptions, his capacity to synthesize and the quality of his scale models. Later I exposed together with him in Caracas at the Alejandro Otero Museum during the IX Oistat World Congress, visited his "laboratory" in Prague and saw several exhibitions of his work at the Quadrennials.

It was an honor to be invited by the Theater Prague Institute of the Czech Republic to organize a great review of his career at the exhibition space of Sesc Pinheiros, in São Paulo, in 2006.

This same exhibition was shown in Rio de Janeiro during the International Theater Festival, in the same year, at the Oi Cultural Space, with exhibition design by Daniela Thomas.

Helio Eichbauer, 40 anos de cenografia: de 1966 a 2006 [Helio Eichbauer, 40 Years of Scenography: from 1966 to 2006] – Exhibition held at the Correios Cultural Center, Rio de Janeiro-RJ, between September 5 and October 22, 2006.
Curator: Helio Eichbauer
Exhibition Design: Helio Eichbauer e Luiz Henrique Sá

This Helio Eichbauer exhibition was one of the greatest scenography exhibits ever held in Rio de Janeiro. He exposed to the public work of unprecedented creative sensitivity in exhibitions of this kind. The mythical visual language of his projects was shown through the intersection of drawings, scale models, photographs and even original canvases he created for plays such as *O rei da vela* [The Candle King], directed by José Celso Martinez Corrêa at the Oficina Theater.

The exhibition was composed of various modules: theater and opera scenography; scale models/poems (a series of scenographic poems in the form of scale models); his Prague period, where he studied and worked with Josef Svoboda; his participation in the 1971 Prague Quadrennial, where he was awarded a Golden Medal; videos and critical texts. This broad sample of his career occupied more than one thousand square meters of the Correios Cultural Space. Antonio Grassi accurately summarizes the characteristics of this great scenographer in the introduction of the exhibition's catalogue:

> Throughout his long career, Helio has been one of the most daring and restless artists in Brazilian and international scenography, bringing to theater much more than simple illustrative or descriptive interpretations. Bold and innovative, he proposes instead the use of metaphor and free interpretation, enhancing our theatrical atmosphere with rich and courageous contributions to some of the most important theatrical productions in Brazil.[2]

Gianni Ratto – artesão do teatro [Gianni Ratto – Theater Artisan] – Exhibition held at Caixa Cultural, São Paulo-SP, between August 11 and September 23, 2007.
Curator: Glaucia Amaral

---

[2] GRASSI, Antonio. Exhibition catalogue, Rio de Janeiro, September 2006, p. 3.

The exhibition *Gianni Ratto – Theater Artisan* paid homage to the great scenographer, director, lighting designer, costume designer, author and occasional translator, the perfect "Renaissance Man," who for over seven decades delighted and contributed to Brazilian theater.

Born in Italy, he came here at the invitation of Maria Della Costa, fell in love with our nascent theater and moved to Brazil. He produced several lyrical and dramatic performances and contributed to the formation of various generations of Brazilian artists and theater technicians.

The exhibition included scenography and costume sketches, photographs of performances and casts, scale models and a few opera costumes. Revealing his artisanal work methods and the high quality of his unique drawings, it offered the public a step-by-step study of Gianni Ratto's creative process.

"Espaço cenográfico visita Brasília" [Scenographic Space Visits Brasília] – Project held at the Vitrine Gallery of the Caixa Econômica Federal Cultural Center, Brasília-DF, between 3 and 29 October, 2007.

Curatorship and Project: J.C. Serroni

The project "Scenographic Space Visits Brasília," held in the federal capital in October 2007, was a great event focusing on scenography, lighting design, costume design and training through two exhibitions, lectures, debating forums and workshops, including one organized by Max Keller, a Swiss-born resident of Germany who is one of the world's greatest lighting designers.

Two exhibitions were assembled over more than 600 square meters in the Vitrine Gallery of the Caixa Cultural Center: *Cenographic Modes*, which had already been shown in many other cities in Brazil and abroad, exposed all the work I had developed over my career and the work done at the São Paulo Scenographic Space since its foundation 10 years before, and an exhibit on the evolution of scenic space over time, synthesized in 24 scale models accompanied by texts, besides a photographic exposition of the eighty most important theaters in Brazil, which resulted from the research for the book *Theaters: Recollections of Scenic Space in Brazil*, published by Editora Senac in 2002.

At the end of the workshops, a small three-day exhibit showing the work done by the scenography and costume design apprentices during the courses complemented the *Cenographic Modes* exhibition. A complete catalogue registering all the activities of the project "Scenographic Space Visits Brasília" was also produced, significantly helping to document and divulge the language of scenography in our country.

Gringo Cardia de todas as tribos [Gringo Cardia of all Tribes] – Exhibition held at the Correios Cultural Center, Rio de Janeiro – RJ, between September 26 and November 29, 2007.

Curatorship: Eva Doris Rosental and Heloísa Buarque de Hollanda

Exhibition Design: Gringo Cardia

This eclectic exhibition of artistic creation, exposing almost thirty years of intense visual production by artist Gringo Cardia and his multiple facets, and held at the Correios Cultural Center in Rio de Janeiro at the end of 2007, was not titled *Gringo Cardia of all Tribes* by chance.

The title alludes to the relevant relation between the artist and his most remarkable characteristics: through his work, Gringo Cardia is in constant motion, transiting through and transposing elements in different languages, among spaces, styles, signs, noises, media, props and territories, always deeply involved in the present time, the perspective of the future and the possibilities of transformation.

Born in the state of Rio Grande do Sul e raised in the state of Paraná, Gringo chose to study architecture at the Federal University of Rio de Janeiro, where he has lived since the age of 15. Designer, graphic artist, scenographer, architect and art director, he is extremely active in the field of plastic and visual arts, and in contributing to improve the country's social reality.

His career is marked by the production of great projects involving creative work for shows, plays, video clips, CD covers, fashion shows, among other genres, starred by national artists of international renown.

Gringo Cardia's work also has an international scope, such as scenery design and art direction for the Deborah Colker Dance Company, created in 1994 and well known worldwide.

This exhibition presented a comprehensive collection of information, creation processes and final works by the artist: monitors showing video clip work, scale models, projects related to his most significant creations, photographs of invented environments, sceneries and directions, and partnerships with companies, groups and institutions.

Moreover, as a tribute to the artist, a large space was dedicated to showing a small part of his universe and sources of inspiration: a room created to reveal important elements of his creative process, travel snapshots and childhood pictures, images of exotic locations, costume collections and his scribbled and poetic notebooks.

This exhibition also presented photographs by Gerg Vandelaus, an alias created by the artist, as well as information on and creations by Intrépida Trupe, a group that has worked combining circus, dance and theater since 1986.

Also featured in the exhibition was the Telecommunications Museum in Rio de Janeiro and Belo Horizonte, which he conceived and designed, besides work produced by the NGO Spetáculo, created in partership with Marisa Orth to teach art to underprivileged children in Rio de Janeiro.

The exhibition, closely linked to the ideas of the displacement of elements and the translation of different languages, typical characteristics of Cardia's work, was assembled under the artist's coordination and opened on September 26, 2007.

Cenografia: A arte de José Dias [Scenography – The Art of José Dias] – Exhibition held at the Caixa Cultural Center, São Paulo-SP, between September 11 and October 26, 2008; Caixa Cultural Center, Rio de Janeiro-RJ, between November 27, 2008 and January 25, 2009.

Curator: Anna Vacchiano

The scenographer is the geographical conductor of a play. José Dias, with his creative imagination, goes beyond: he conducts the audience and characters, constantly and incessantly intertwined, to the magic of theater.[3]

For over forty years, José Dias has been creating scenographic work of great coherence and consistency. The honesty of his work is defined by his vocation and unwavering dedication. His is the art of producing and breathing theater. The scenography of José Dias is not justified by theory, but by the work itself.

The main objective of the exhibition was to instruct a public that considers theater as one of the most important artistic expressions, besides honoring and acknowledging the work of José Dias, which proposes reflections about the world and seeks to reverberate in the life of all spectators.

This broad sample of the artist's career included, among scenography projects, 75 scale models, 125 photographs, 83 historical posters (all of theatrical performances) as well as a documentary that narrated, through statements of professionals in the field, the artistic trajectory of this important Brazilian scenographer.

Lima Barreto: cenografias [Lima Barreto: Scenographies] – Exhibition held in the exposition hall of Sesc Consolação, São Paulo-SP, between March 27 and May 12, 2010.

Curator: Antunes Filho

Exhibition Design: J.C. Serroni

Aside from his artistic expertise in producing theatrical performances, Antunes Filho is a director who is deeply concerned with training and education. Since the beginning of his work at the CPT (Center for Theater Research), he has dedicated part of his time to teaching. At first there were only acting students, but my arrival to work at the Center in 1987 prompted the creation of a course in scenography under my coordination, but keenly monitored by the director. Antunes did not stop at that: at his invitation, lighting designer Davi de Brito coordinated a lighting design course for many years, and Raul Teixeira was in charge of the sound design course.

Almost two decades later I left the CPT and the lighting and sound courses were interrupted, but Antunes persisted in developing his work method, taking on more and more theater students.

Now and again, he turns his accurate and plastic look towards scenography, having already proposed, in 1998, the idea of the exhibition *CPT Aberto*, also included in this chapter.

In 2010, during the production of *Lima Barreto*, he summoned at least a dozen apprentices to pore over the visual universe of this great Brazilian writer and invited me and other professionals to give lectures and workshops. This resulted in twenty scale models which, taken as a whole, constituted a sample of the countless inspiring possibilities afforded by this author's playwriting.

---

[3] PRADO, Osmar. Exhibition catalogue: "A arte de José Dias", 2008. page 37.

In order to expose the scale models, I created a transparent space torn by a large red neon light with the signature of Lima Barreto. It was a kind of mental hospital with its rooms, with the scale models supported by hospital beds and white metal bedside tables. One had the feeling of entering the author's unconsciousness, travelling with him in his madness.

In the words of Antunes Filho in the exhibition's catalogue: "*Lima Barreto: Scenographies* is an attempt to show the record of the incursions we make into our inner fog. To incite subjectivity: each reader or spectator creates his own scenography design."[4]

Cenografia – Segundo espaço da cena latino-americana [Scenography – São Paulo Scenographic Space] – Exhibition held at FILO (Londrina International Festival), Londrina-PR, between June 8 and 18, 2000.

Curatorhip and Exhibition Design: J.C. Serroni

This exhibition was held in Londrina, during the filo, alongside a workshop I conducted at the invitation of the festival's founder, Nitis Jacon. I had already been many times to Londrina, where in the early 1980s I worked on the design for the theater of the Proteu Group. This large exhibition showed all the worked developed at the São Paulo Scenographic Space in its first three years, which for me was a continuity of the work I had developed to date, especially at the CPT at Sesc-SP.

The exhibition occupied the warehouses of a former factory, whose architecture harmonized with the drawings, photographs, scale models, installations, costumes, prototypes, props and experiments, successfully translating the universe of scenographies and costume designs created for dozens of plays, enhanced by fairly theatrical and atmospheric lighting and a sound track especially composed for the event.

This exhibition, a great part of which had already been shown in Rio de Janeiro, Belo Horizonte, São Paulo, Santos, Caracas and Prague, in the Czech Republic, attempted to find new ways of exposing scenography and creating new atmospheres, closing the gap between the material exposed and the fleeting moment of the performance. Out of its context, which is the stage, scenography can become a cold object, disfigured as artistic language.

Flávio Império em cena: retrospectiva do artista [Flávio Império on Scene: Retrospective of an Artist] – Exhibition held at Sesc Pompeia, São Paulo-SP, between 16 September and 16 November, 1997.

Curatorship: Gláucia Amaral e Renina Katz

Exhibition Design: André Vainer and Guilherme Paoliello, architects

As far as I remember, *Flávio Império on Scene* was the largest exhibition on the work of a scenographer I have ever seen, boldly venturing also into plastic arts and architecture.

It was not merely an exhibition, but a great event filled with reflective and educational activities: workshops, debates, video projections, multimedia projects, etc. It was divided into modules occupying all possible areas of Sesc Pompeia, in whose project, designed by Lina Bo Bardi, Flávio Império collaborated by setting up the live workshops.

The "Architecture" module showed projects designed by Flávio, accompanied by photographs and scale models of houses and, specially, designs for teaching institutions.

The "Plastic Arts" module showcased Flávio Império's vast production in this field, which included an array of techniques and materials such as oil, lithography, serigraphy on paper and fabric, as well as collage and drawing.

Also exposed were part of the screens he created for scenographic impressions and a multimedia module organized electronic scale models of his scenographies. Moreover, a library with approximately thirty volumes, several of them containing references to the scenographer, was available to the public.

The "Workshops" module, one of the liveliest of all, functioned continuously throughout the whole exhibition, offering workshops on space, painting, drawing, cutting, paper, fabric, silk, stone, transparency and Super-8 film.

---

[4] Exhibition catalogue: "Lima Barreto: cenografias", Sesc-SP, 2010, p 3.

A very interesting module called "House" showed objects, collections, furniture and works of art belonging to the universe of the artist's daily life. This material offered spectators an insight of his sources of inspiration.

The most complete module, however, was "Scenography and Costumes," in which the artist's full production was shown through drawings, photographs and scale models grouped in the following way: performances at the Arena Theater, at the Oficina Theater, at the SESI Popular Theater, in diverse spaces, musicals and dance performances.

Completing the exhibition, a large setting was created in the socializing area by scenographer Loira Cerroti, who worked with Flávio for many years, using for inspiration one of his favorite themes: banana trees.

As a finale to all the elements shown in the exhibition, a catalogue/book was published which constitutes an essential document for in-depth studies of the oeuvre of this artist.

PART II

MY ENCOUNTERS WITH GREAT BRAZILIAN SCENOGRAPHERS

Over the thirty-five years of my professional career, plus the five dedicated to amateur theater, I met hundreds of artists among scenographers, directors, technicians, actors, lighting designers, producers, playwrights, sound designers and theater scholars. Some of them were essential to my artistic trajectory, others were inspiring, others still were masters or even work colleagues.

I have briefly described below how some of these encounters came about and how they helped me define the choices I made to include them in the book, besides those already mentioned in the introduction. Before relating a few of these stories, I would like to cite some of the professionals who played an important role in my career and greatly helped me to build it.

I start with Dinorath do Vale, my high school drawing teacher, who discovered my artistic vein and encouraged me to develop it. Then comes José Eduardo Vendramini, an amateur theater director in São José do Rio Preto in the late 1960s and early 1970s, who first put me in contact with theater and invited me to paint canvases, despite my being unaware of it, for the play *The Holy Family*, in which, besides ending up as the scenographer, I had my first and last experience as an actor, in my view a total disaster.

Coming to São Paulo, I met Flávio Império as early as 1971 at the University of São Paulo, where we studied architecture, an encounter that definitely inspired me to pursue a career in scenography. He was a role model to me and to this day I consider him one of the major references in this field. When I graduated from architecture school in 1977, my final dissertation supervisor, Lucrécia Ferrara, put me in contact with her husband, José Armando Ferrara, who was scenography coordinator at the TV Cultura station in São Paulo. To him I owe my method of planning scenography and being disciplined enough during the development of a project to carry it out.

At TV Cultura, where I worked for almost seven years, I met scenographer and costume designer Augusto Francisco, with whom I formed a brief partnership. Augusto inspired me to draw, which he did brilliantly. Thanks to him I dedicated myself to drawing, especially costumes, a skill that came to me late in life and which I never again neglected.

Since my debut in scenography, I had been familiar through books with the work of Josef Svoboda, from the former Czechoslovakia, whom I still consider the world's greatest 20th century scenographer. Later I had the privilege of meeting him personally in Prague, at his laboratory, and attending several of his exhibitions. I exhibited my work alongside his in Caracas, in 1990, and was in charge of architecture at his exhibit at Sesc Pinheiros, em 2005, under the curatorship of Helena Albertová, who is today responsible for his collections and his work.

Among the many directors I worked with, two great masters cannot go unmentioned. One is Antônio Abujamra, whose production of *Dario Fo's Accidental Death of an Anarchist*, at the TBC in 1980, marked my first significant work in scenography, and with whom I would later collaborate in various plays. Abujamra taught me to be restless, to value rupture, and much of what I look for in my experiments I owe to him. The other is Antunes Filho, which whom I worked in many teleplays at TV Cultura in the late 1970s and whom I would later meet again at the Sesc Center for Theater Research (CPT) in 1986. Our partnership was also very fertile, running to almost twenty plays. Antunes taught to be an artist, to be rigorous, disciplined and restless when approaching theater. I can doubtless say that the most important scenographies I have ever designed were created while working at his side.

I would also include in this list of significant directors the name ofVladimir Capella, who is considered the greatest director of children's theater in Brazil. Besides being a director, Vladimir is also an acknowledged playwright who writes plays with a keen eye for space, scenography and costume design. This has allowed me countless opportunities to design scenographies full of fantasy and ingenuity.

Having mentioned those individuals who were essential to my career as a scenographer, I now proceed to narrate how I met several scenography professionals, all of whom were included in this book. Many were my contemporaries, whose careers I followed closely, attending many of their plays. Other were inspirers, university colleagues, professionals I read about in books or working partners.

Among those selected for the book, I would individually highlight three names, besides that of Flávio Império, already mentioned at the beginning of this chapter: Luiz Carlos Mendes Ripper, Gianni Ratto e Gabriel Villela.

Ripper first gained my esteem when I met him at the Ruth Escobar Theater and had the chance to admire his scenography for the 1977 production of *Torre de Babel* [Tower of Babel]. A friend from university played one of the characters and I was able to attend a few rehearsals and talk to Ripper. Then I accompanied the production of *El dia em que me quieras* at the Estúdio São Pedro in São Paulo and also witnessed his talent as a director. Later we would meet at the now extinct Fundacen, where we worked together for almost five years. Ripper coordinated the Pernambuco de Oliveira Technical Center, of which he was one of the founders, and encouraged me to take a greater interest in the training of technicians and to study theater architecture more keenly. Ripper was a great theoretician, constantly concerned with education, and from him I learnt much of what I try to apply nowadays in this area.

I had only heard of Gianni Ratto. I knew the story of his arrival in Brazil coming from the Picollo Theater in Milan, his period at the TBC and his work as director with the Teatro dos Sete in Rio de Janeiro, but I only had a chance to see his work at first hand when I came to São Paulo in the 1970s and witnessed his countless scenography designs, almost all of them for plays directed by Flávio Rangel. They were classical, elegant scenographies, with a great sense of spatiality. My admiration for him increased following an episode with the group CER (Companhia Estável de Repertório), coordinated by Antônio Fagundes, for whom I had already designed a few scenographies. The company decided to stage the play *Cyrano de Bergerac*, directed of Flávio Rangel, who wished to work with his usual partner. Gianni said he had to decline, since I was the company's official scenographer. He even included this episode in his book *A mochila do mascate* [The Peddler's Backpack] (p. 221). I was immensely flattered, but could never get in the way of such a prolific partnership. I told the producers that I made a point of ceding my position to Gianni. After that we met a few times: when I organized Brazil's participation in Prague with the CER productions, at a few scenography forums and when I invited him to collaborate with my book *Teatros: uma memória do espaço cênico do Brasil* [Theaters: Recollections of Scenic Space in Brazil]. His books on scenography, the first ones I was able to read in Portuguese, were also essential for my career.

My first encounter with Gabriel Villela was as a member of the jury at a Sesc theater festival, when I saw the play *A falecida* [The Deceased], in which he worked as both director and scenographer. I was impressed by his scenography and "insisted" with the other jury members that he receive an award in this category. Later I saw *Você vai ver o que você vai ver* [You Will See What You Will See] at the Mars Theater, a scenographic adaptation inside a bus, and after that *The Love Council* in the basement of the Cultural Center, where two former assistants of mine helped him with the scenography, which I accompanied closely. From then on I followed his scenographic career until the moment he surprisingly invited me to be the scenographer of his plays at the TBC, where I had designed the remodeled theater. During the production of a Chico Buarque's trilogy, *Ópera do Malandro* [The Pimp's Opera], *Medea* and *Saltimbancos* [Travelling Players] I was able to witness more closely his talent, and many other plays followed. Gabriel shared a studio with me at the Scenographic Space and always impressed me with his talent at costume design. In 2003, when I acted as curator of Brazil's participation in Prague, I chose some of his costumes for the exhibition. His search for new materials and the colorful visuality of his productions have made me one of his greatest admirers.

Besides the four scenographers already cited in this section of encounters, there are another 27 who also deserve to be mentioned. I decided to organize them into four distinct group based on affinities and periods.

The first group consists of older scenographers active in the 1930s, 40s, 50s, and 60s. My contact with their work happened through books and research. They are references for most of the scenographers of my generation, who started out in their careers in the 1970s and 1980s. Many of them worked at the Brazilian Comedy Theater – TBC and feature in the book I helped to organize jointly with the 1980 exhibition, *Cenografia e indumentária no TBC: 16 anos de história* [Scenography and Costume Design at the TBC: 16 Years of History]. I learnt a lot with these great masters while researching the period between 1940 and 1960. Included here are Aldo Calvo, through whom I had my first contacts with scenographic technology, and Maurice Vaneau, with whom I actually worked, having designed an exhibition of his when he was 80 years old and in poor health. Napoleão Moniz Freire and Darcy Penteado also worked at the TBC, contributing greatly to the quality of the scenography and costume design. I accompanied closely Darcy Penteado's work designing costumes for the play Volpone, staged at the Augusta Theater in 1977 and directed by Antônio Abujamra.

This group includes one of our most irreverent scenographers, a true performer back in the 1930s and 1940s, Flávio de Carvalho. Besides being an architect, he was also a scenographer, costume designer and director, and a pioneer in experimental theater in Brazil. Joel de Carvalho created striking scenography designed for productions at the Oficina Theater in São Paulo such as *Galileo Galilei*, directed by José Celso Martinez Corrêa, and in Rio, such as *Agammenon*, directed by Amir Haddad, whose scenography earned him the Molière Award.

Of great importance among the scenographers of this period is the work of Campello Neto, whom I met during my years at TV Cultura in São Paulo, between 1977 and 1984. I had the opportunity to witness some of the work of this scenographer and costume designer who was an expert in historical periods. This mastery of his resulted in one of the most accurate historical reconstructions ever seen in Brazilian cinema, in the film *Independência ou morte* [Independence or Death]. I had the chance to study his drawings and his vast research material. Campello was in charge of the scenography course at the Arts and Communications School of the University of São Paulo for many years, and in the 2000s his work was the subject of a habilitation thesis by Fausto Viana, who conducted an in-depth and deserving study of the oeuvre of this great artist. This thesis not only helped me review and recall Campello's work, but also provided valuable material on his prolific production for this book, especially in television and cinema.

Last but not least in this first group are two great names of Brazilian scenography: Santa Rosa and Pernambuco de Oliveira. The former was indubitably one of the pioneers of modern Brazilian scenography, especially due to the scenography designed jointly with Ziembinsky for the staging of Nelson Rodrigues's *Vestido de noiva* [Bridal Gown]. I would venture to say that every scenographer or aspiring scenographer in Brazil has already heard of this great scenography master, who was also a painter. I did not see the first production of *Bridal Gown*, but I saw the second at the then Nelson Rodrigues Theater, whose scenography reproduced almost faithfully that of the original 1943 production.

Besides my knowledge of Pernambuco de Oliveira acquired through research, I also learnt a lot about him through José Dias, who started out in scenography as his assistant. From him I heard many stories about Pernambuco, who worked in Rio de Janeiro and was also very active in training new artists. He was the first scenographer to hold an individual exhibition in Brazil, in Rio de Janeiro, and also one of the first to explore new areas in scenography, working in television, scenographic technology and theater architecture.

The second group consists of scenographers who were also prominent in the fields of architecture and plastic arts. Among them is Lina Bo Bardi, one of the most important artists in Brazil. Although her work in scenography is not extensive, its quality guarantees her place in the roll of great Brazilian scenographers. Her most significant work resulted from her partnership with José Celso Martinez Corrêa, for whom she conceived the current design of the Oficina Theater. I had the pleasure of designing the scenographic technology and lighting of this space, built by the architect Edson Elito. Lina also did significant work in architecture in Bahia and São Paulo, where she designed the São Paulo Art Museum and Sesc Pompeia. In theater, besides José Celso, she also collaborated with director Cacá Rosset, designing the scenography of *Ubu rei* [Ubu King], which I consider one of the ten most important theatrical productions in Brazil of all times.

My knowledge of Maria Bonomi came from her work with Antunes Filho in the 1970s and from her engravings, which I studied at university. Later I accompanied her theater work in Curitiba and more recently her urban art projects, such as her murals and installations spread throughout São Paulo in underground stations and memorials.

The other two scenographers included in this group are also architects with expressive contributions in theater design. Marcos Flaskman, for example, designed the scenic architecture of one of the most instigating Brazilian theatrical spaces: the Sesc Santos Theater, one of the first spaces allowing the flexibility of both Italian style and arena layouts. Flaksman is also very competent in television and cinema. I have been following his work for decades and his designs have also been a source of inspiration.

Renato Scripilliti studied architecture at the University of São Paulo a few years before I did, and when I started there I was already familiar with his first theater designs. We met at seminars on several occasions and for some time we were the main professionals in São Paulo designing projects for new and remodeled theaters. I worked for the National Foundation of Scenic Arts (Fundacen) and he collaborated with the Association of Theater Producers of São Paulo (Apetesp). I witnessed practically all of his scenography work, which he carried out alongside his architecture projects. Since the beginning of this century he has dedicated himself mainly to architecture.

The third group comprises scenographers with whom I share interests in training and education. They are all concerned with the future of Brazilian scenography and are active in the area of education, such as training theater technicians. They also concern themselves with divulging scenography in Brazil and abroad, and I have worked alongside all of them at one time or another in order to further the development of Brazilian scenography.

Although all of them dedicate a great part of their time to teaching, they are also very prolific in designing scenography for theater, television, cinema, shows and events. Almost all of them have taken part in the Prague Quadrennial, published books, and are extremely active in the areas mentioned above. This group includes José Dias, Raul Belém, Lidia Kosovski, José de Anchieta, Ronald Teixeira, Marcio Tadeu and also one of the great Brazilian scenography masters, now deceased: Cyro Del Nero, who created remarkable work in television and theater.

The last group of scenographers consists of those whom I most relate to in terms of creativity. I have already worked with all of them and I follow closely their careers, most of which coincide with mine. I meet them often, sharing conceptual concerns at discussions forums. Most of them have done international work and many have received awards at the Prague Quadrennial and other important events in Brazil and abroad. It would unfair to emphasize individual names, as together they form a powerful group opening up creative paths in Brazilian scenography. They are: Daniela Thomas, Gringo Cardia, Márcio Medina, Marcos Pedroso, Fernando Mello, Felippe Crescenti and Helio Eichbauer, who had the privilege of studying with Josef Svoboda in Prague in the 1970s.

ALDO CALVO

San Remo, Italy, 1906 – São Paulo, SP, 1991

Attending a request from his father, owner of a chemical factory, Aldo Calvo started studying chemistry in Turin, an industrial city in the region of Piedmont, Italy. However, he soon gave up this career to dedicate himself entirely to theater. He worked as a scenographer at the Berlin Opera House (1938-1939), the Trieste Opera House (1939), the Salzburg Opera House (1939) and the Maggio Fiorentino Festival (1938-1941). Initially, from the 1940s until his arrival in Brazil, he also worked as a scenographer at the La Scala Theater in Milan.

Soon after World War II, he came to Brazil and settled in São Paulo. With Franco Zampari, Aldo Calvo founded the Brazilian Comedy Theater (TBC), where he worked from 1948 to 1956. He designed the scenery for the inaugural play at the TBC, Saroyan's Nick-Bar, directed by Adolfo Celi, who was invited to come to Brazil by Aldo himself.

After the TBC, Aldo Calvo was invited by Adolfo Celi, who had founded in Rio de Janeiro the Tônia-Celi-Autran Company (CTCA) with Tônia Carreiro and Paulo Autran, to design the scenery for Othello, the company's first production. The opening was in 1956. That same year he worked as a scenographer and costume designer in another CTCA production, the play The Crafty Widow.

He was one of the few people dedicated to theater architecture. He worked as a consultant, collaborator and architect in many important projects, such as the Campinas Municipal Theater, built by Fábio Penteado in 1965. This design received the top award at the 1967 Prague Quadrennial. It is also important to mention his participation in the design of the Brasília National Theater, at the invitation of Oscar Niemeyer, which was inaugurated in 1966 with Lasar Segall's play *O mandarim maravilhoso* [The Marvelous Mandarin].

Aldo Calvo also worked on the renovation of the Amazonas Theater in Manaus, in 1974, on the renovation of the Municipal Theater of Rio de Janeiro, in 1976 and on the renovation of the Municipal Theater of São Paulo, between 1985 and 1986. As a scenographer, he participated in the creation of the extinct Vera Cruz Cinematographic Company, founded by the same entrepreneurial group of the TBC, which launched its first commercial film in 1950, *O caiçara* [The Fisherman].

He contributed importantly in many opera and ballet productions in Brazil, despite facing difficulties: Brazilian opera stages presented deficiencies in depth and proportion, it was difficult to import professional technical equipment – especially lighting equipment – and there was a lack of basic material for scenography, such as appropriate paint and brushes.

One of his major professional contributions to Brazilian scenography was the design for a Theater Art Biennial linked to the São Paulo International Art Biennial. This project, developed with Sábato Magaldi, was presented at the IV Biennial, in 1957. It was the first international exhibit of theater architecture, scenography, costume design and theater techniques. Almost twenty countries participated, including the former Czechoslovakia, represented by the work of Josef Svoboda.

Aldo Calvo's artistic heritage stands out due to the diversity of his work and his constant concern with professionalization and the need to create improved working conditions and training for scenographers. According to one of his definitions, scenography must visually and technically interpret the text, respecting and solving all the marking criteria, briefly creating a form of enchantment.

Aldo Calvo's greatest achievements as a scenographer and costume designer were in the plays *The Tales of Hoffmann*, *Othello*, *Aida* and *Madam Butterfly*.

CAMPELLO NETO

Antonio Heráclito Campello Neto • Recife, PE, 1924 – São Paulo, SP, 1989

Campello Neto started his career in scenography in 1959 at the TV Continental station, in Rio de Janeiro. In 1960 he was invited to work as chief scenographer at the TV Paulista station, channel 5, in São Paulo, where he stayed until 1969. He switched jobs when he received an invitation from the TV Cultura station, channel 2, just recently acquired by the São Paulo state government with the intention of transforming it into TV Educativa [Educational TV]. Of his period at TV Cultura, where he stayed until 1976, it is worth mentioning his work in teleplays with important directors such as Antônio Abujamra, Antunes Filho and Walter Jorge Durst. At this same broadcasting station he worked on the production of educational programs, televised courses and musicals.

He also became famous for his work in televisions commercials with Rodrigo Cid and others, developing vanguard scenographic designs for the time. TV advertising was growing in importance, with a large part of the stations' income coming from sponsors. At that time, the three TV broadcasting stations in São Paulo made more money from advertising than the thirteen radio broadcasting companies.

Television audiences were rapidly increasing, stimulated by advances in the electronic industry during the presidency of Juscelino Kubitscheck and the growing production of television sets in Brazil. Various TV shows were created, giving competent professionals such as Campello Neto more space in this new media language.

During his time at TV Paulista, channel 5, he dedicated himself to renovating the station's scenography, particularly by modifying the way the sets of afternoon programs for women were constructed. *Clube do lar* [Home Club], for example, was a show with many segments, each one with a different set, involving great construction effort. Campello Neto introduced the use of one sole cyclorama for the program and its segments, making the producers' job much easier as this great white curved panel could be colored with lights, creating different backgrounds for each recording session. Still in TV, he tried to distinguish programs through the use of different materials. He was a researcher of new languages and forms.

Despite the fact that it was TV that propelled him into the work market, Campello Neto worked intensely in theater and cinema. Besides being a scenographer and costume designer, as of 1968 he also taught scenography and costume design at the Arts and Communications School of the University of São Paulo (ECA-SP) and at the Armando Alvares Penteado Foundation (FAAP).

The production of The Comedy of Errors was Campello Neto's theater debut. After that he designed the scenography and costumes for Hermínio Borba Filho's *A cabra cabriola* [The Frolicking Goat]. He also worked on the production of *Onde canta o sabiá* [Where the Song-Thrush Sings] (1966), starring Marilia Pera, *Oh! What a Lovely War*, in 1967, at the Bela Vista Theater, Mozart's *Cosí Fan Tutte*, directed by Ademar Guerra, staged at the São Paulo Municipal Theater in 1971, Ionesco's *Exit the King*, at the Aliança Francesa Theater (1981) and *As moças do 2° andar* [The Ladies on the 2nd Floor] in 1982 at the Hilton Theater.

In cinema, Campello distinguished himself with his work as a costume designer, creating costumes considered luxurious and at the same time daring for the time. His most famous work was *Independência ou morte* [Independence or Death], in 1972, directed by Carlos Coimbra and produced by Oswaldo Massaini. The film's cast included Tarcísio Meira and Gloria Menezes, and Campello Neto received the A Coruja de Ouro award for his work. He also worked as a scenographer and costume designer in other films, such as *O marginal* [The Outcast] in 1974, directed by Carlos Manga, *A Batalha dos Guararapes* [The Battle of Guararapes], in 1977, directed by Paulo Thiago and *O Caçador de Esmeraldas* [The Emeralds Hunter] in 1978, with Joffre Soares and Dionisio Azevedo.

Despite his vast artistic experience, Campello Neto always valued teamwork, which he considered very important in a production, from the reading of the text to the creation of the scenic space. According to him, it is in the interpretation of the scenic space that the production, based on the text, exists physically and psychologically.

CYRO DEL NERO

São Paulo, SP, 1931 – São Paulo, SP, 2010

Cyro Del Nero was full professor at the graduate course in Scenography and Costume Design of the Performing Arts Department at the University of São Paulo. He was a scenographer and art director. He held exhibitions in Brazil and abroad, such as at the Osaka World Fair, in Japan, at the Louvre Museum and in Lyon, France. He wrote *Com a Grécia na mochila: 50 anos de peregrinação na Grécia* [Greece in the Backpack: 50 Years of Pilgrimage in Greece], about his recollections of approximately thirty trips to Greece; *Com ou sem a folha da parreira: a curiosa história da moda* [With or Without the Vine Leaf: The Curious History of Fashion], and *Cenografia: uma breve visita* [Scenography: a Brief Visit].

His debut as a scenographer in Brazil occurred at the end of the 1940s, with the play *You Can't Take it with You*, directed by Flávio Rangel. Years later, in 1956, he left for Greece, where he worked as assistant scenographer at the National Theater of Greece. He then moved to Germany and lived in Stuttgart, where he also worked as assistant scenographer. He considered these two experiences abroad as very important to his career, due to the contact with Greek theater and German professionalism.

Back in Brazil, in 1960, Cyro Del Nero found a new country: architecture, bossa nova, Juscelinism[1]. "There was something good in the air, which would extend until the 1960s, in spite of all that happened in politics. Immediately, by the hand of friends [...] [such as Flávio Rangel, Manoel Carlos, Antunes Filho, Carlos Zara and Fernanda Montenegro], I became a scenography professional in many areas: theater, cinema, television and fashion."[2]

In the same year he was hired as scenographer by the TBC, working with Flávio Rangel in the production of unpublished texts by Jorge Andrade, *A escada* [The Stairwell]; by Dias Gomes, *O pagador de promessas* [Payer of Promises] and *Revolução dos beatos* [The Pious' Revolution]; and by Gianfrancesco Guarnieri, *A semente* [The Seed]; besides plays by Arthur Miller and Gonçalves Dias, amongst others.

For *Quarto de despejo* [Child of the Dark], inspired by the homonym Carolina Maria de Jesus's book, Cyro Del Nero received the Best National Scenographer award at the VI São Paulo Biennial. Cyro also produced the scenery for *Waiting for Godot*, the last production starred by Cacilda Becker.

In 1960, as art director and scenographer, he created the first visual identity system for a Brazilian TV broadcasting station, Excelsior, with vignettes and images that led the viewer to recognize the station by the design. At that time, when television was live, Cyro produced show sets with theatrical resources. For example, he would use the stage of the Cultura Artística Theater as a scenography space for TV.

One of the greatest successes on TV Excelsior was the series *A história de medicina* [The History of Medicine], directed by Ziembinski and with scenery by Cyro.

Following this series, he produced the scenery for the famous TV Record Music Festivals, directed by Manoel Carlos and Milton Travesso. He also designed the set for one of the greatest TV hits of the 1960s: *Família Trapo* [Trapo Family]. Due to his acknowledged work in São Paulo, it did not take long for the great TV stations at that time, such as Tupi and Globo, to take him to Rio de Janeiro. He was art director and scenographer at TV Tupi, and at TV Globo, where he worked for six years as art director, he created the first national video clip for the show *Fantástico*. After this long stay in Rio de Janeiro, he returned to São Paulo, where he became art director at TV Bandeirantes and TV Tupi.

Despite his success in television, Cyro used to affirm that he preferred direct contact between the audience and his work: "No other optics besides the human eye between audience and production, and hence the magic and truth are greater."[3]

Passionate about Greek theater, which he studied deeply, Cyro Del Nero also worked on box set designs:

> Greek theater reduced the relations between men and men and between men and gods to a theatrical building with an *orchestra* (place where one dances), with an auditorium called

---

[1] Translator's note: Ex-president Juscelino Kubitscheck's political ideas and actions.

[2] Cyro Del Nero. Máquina para os deuses: anotações de um cenógrafo e o discurso da cenografia, São Paulo: Edições Sesc SP/ Editora Senac São Paulo, 2009, p. 368.

[3] Idem, ibidem.

> *theatron* (place from where one sees) and a basement accessed by the Caronte staircase. The sky was the first scenery, and later on they invented what we call crane. That is to say: stage, audience, basement and truss.
>
> When visiting the present day theaters, usually all we have are comfortable seats and a stage. Nobody emerges from hell nor descends from heaven anymore.[4]

According to Cyro, Greek theater "corrects and inspires."

But Cyro's life was not only the stage and television; he transmitted his art through teaching, an activity started at the age of 60 and which gave him great satisfaction. He used to affirm that he learned a lot by systematizing the history of scenography for his students.

In 2003, he succeeded in introducing the Scenography and Costume Design course at the University of São Paulo, which he was invited to teach, although he was then retired.

His passion and professional care are recorded in the book *Máquina para os deuses: anotações de um cenógrafo e o discurso da cenografia* [Machines for Gods: Notes of a scenographer and the Discourse of Scenography], published in 2009, where readers have the opportunity of learning about the evolution of scenography techniques and its present tendencies.

In the introduction to the book, actor Juca de Oliveira describes Cyro Del Nero as a broad, dense, generous and solitary professional, whose projects were always successful due to his uncommon talent, his vocation and his love for artistic creation.

Of his own book, Cyro used to say that it contained forceful notes because they were written by a craftsman – a craft that moved him.

---

[4] Idem, p. 370.

DANIELA THOMAS

Daniela Alves Gontijo Pinto • Rio de Janeiro, RJ, 1959

Considered by critics as the most important scenographer of the 1980s, partner of director Gerald Thomas in many productions, involved with minimalism and post-modern solutions, Daniela Thomas attended three semesters of History at Fluminense Federal University (1977-1978) and another two of Literature at New York University (1984-1985).

Between these two unfinished courses, in 1979 she attended the British Film Institute and worked as a cinema photography trainee for photography director Steven Bernstein, in London, in 1979 and 1980. With him and eight other students, she founded Crosswind Films, a production company for 16-mm films where she produced many short films, video clips and documentaries. This experience resulted in a course taught by her: "16 mm: Independent Filmmaking."

She worked for Amnesty International as a correspondent journalist while striving at what she considered to be her future: cinema. Her time in London did not render only good results in the professional area. It was during this period that she met director Gerald Thomas, whom she married and who would also become her professional partner. Marriage gave her the name – Daniela Thomas – by which she would be known internationally.

Daniela initiated professionally in 1983 with the scenography of Samuel Beckett's *All Strange Away,* at the La MaMa Theater in New York. She also created the scenery and costumes for productions such as *Beckett Trilogy* (Theater 1, Theater 2 and That Time, 1984), another incursion in the minimalist universe of the Irish author, and designed the scenery for *Quartet* (American premier of the Heiner Müller's play, 1986).

Back in Brazil, she caused great impact with her productions, such as *Quatro vezes Beckett* [Four Times Beckett] in 1985; *Quartet* and *Carmem com filtro* [Carmem with Filter], both in 1986, using few elements to construct extremely symbolic, cold and desolate sceneries. For Wagner's opera *The Flying Dutchman* (1987), Daniela reproduced the German museum of the city of Kassel, which every five years promotes the exhibition *Documenta*. On the stage, which included two side boxes, there were reproductions of the work by artists such as Andy Warhol and Marcel Duchamp.

In *Trilogia Kafka* (*Um processo*, *Uma metamorfose* and *Praga*) [Kafka Trilogy – A Trial, A Metamorphosis and Prague], in 1988, the first production by Companhia de Ópera Seca, organized by Gerald Thomas, Daniela created an immense library, symbolizing the crushing weight of culture over individuals. Other important works include *Carmem com filtro 2* [Carmem with Filter 2] and Gerald Thomas and Phillip Glass' opera Mattogrosso (1989). For *Electra com Creta* [Electra with Crete] (1987), Daniela Thomas produced a scenography design of great impact: she covered the stage with crates of earth, separated by transparent screens that divided the scenic space in corridors.

In 1990 she designed the scenography for *Sturmspiel*, created in Germany, and for *Endgame*, inspired on Samuel Beckett. After that came *M.O.R.T.E.* – Movimentos Obsessivos e Redundantes para Tanta Estética [Obsessive and Redundant Movements for so much Aesthetics] (1990); Samuel Beckett's *Waiting for Godot* (1991); *The Said Eyes* of Karlheinz Ohl, in Pontedera and Volterra, Italy (1991); Salvatore Sciarrino's *Perseus* and *Andromeda*, in Stuttgart (1991). In 1991, it is worth highlighting the scenery and costumes designed by Daniela Thomas for *The Flash and Crash Days – Tempest and Fury*, with Fernanda Montenegro and Fernanda Torres, which featured a ready-to-erupt volcano on stage. In 1992, *Saints and Clowns*, a new production by Companhia de Opera Seca, opens in Hamburg. In all these productions, Daniela worked with director Gerald Thomas, who also wrote many of these plays.

The end of the marriage also marked a new professional phase for Daniela. In 1989, a grant from the Vitae Foundation ensured an internship at the Metropolitan Opera House in New York, where she accompanied the creation of five new productions and new performances of thirty productions by Companhia de Opera Seca.

She took advantage of this experience to write and produce her own play. In 1994, she adapted a Kleist's text and produced *Penthesilea*, directed by Bete Coelho. She also designed the scenography for *Bonita Lampião*, by Renata Melo, with whom, in 1998, she created the scenic space for *Domésticas* [Maids]. In the same year she wrote a new adaptation, *Da gaivota* [Of the Seagull], based on Anton Chekhov, with Fernanda Montenegro in the leading role.

After these ventures as author, she returned to scenography in 2000 with Cristina Mutarelli's *Pai* [Father], directed by Paulo Autran. In 2001 she designed the scenography for *Nostalgia*, written and directed by director Felipe Hirsh, from Curitiba. She also worked on *Os solitários* [Fat Men in Skirts and Pterodactyls], two plays by *Nicky Silver* (2002), and Arthur Miller's *Death of a Salesman* (2003). Still in 2003 she took responsibility for the art direction of the six performances of the II Contemporary Dramaturgy Exhibition of the Sesi Popular Theater (TPS) and of Anton Tchekhov's *Uncle Vanya*, directed by Aderbal Freire-Filho.

Her work as scenographer and costume designer was exhibited on a few occasions: in the São Paulo Biennials of 1987 and 1989, and at the Prague Quadrennial in 1988 and 1995. In 1995, she won the Quadrennial's great award, the Golden Triga. She also had her work included in an itinerant exhibition created for RioArte, in 1996.

She worked as art director in many TV commercials, TV special programs (Caetano Veloso, João Gilberto and Tom Jobim) and in feature films such as *Terra estrangeira* [Foreign Land] (1995), co-directed with Walter Salles and which won five international awards. This production inaugurated another successful partnership, now with filmmaker Walter Salles, with whom she also worked in *Central do Brasil* [Central Station], nominated for an Academy Award for Best Film in a Foreign Language in 1996. They were once more reunited in 1997 in *A primeira noite* [The First Night] a film by various authors about New Year's Eve of year 2000 in several countries. In the following year, she co-signed with her father, cartoonist Ziraldo Alves Pinto, the script for *O Menino Maluquinho 2* [The Nutty Boy 2].

She also works in scenographic conception of exhibition venues, in partnership with Felipe Tassara, such as the module "Images of the Unconscious" at the *Rediscovery Exhibit*, at the Biennial building in São Paulo, at the Imperial Palace and at the Correios Cultural Centre in Rio de Janeiro (2000-2001), and the exhibition *Splendors of Spain*, with works by Velázquez and El Greco, at the National Museum of Fine Arts, in Rio de Janeiro (2000). They also created the museography design for the Football Museum (inaugurated on September 29, 2008), at the Pacaembu Stadium, São Paulo.

In her successful career, Daniela Thomas has received some of the most important awards granted to theater professionals in Brazil, like the Moliere Award, the Shell Award, the State Governor Award, the Apetesp Award and the Mambembe Award.

In April 1992, critic Haroldo Campos defined Daniela Thomas' work:

> Daniela Thomas is a creator. But she does not work with words. She works with visual signs that organize themselves in space-light through a scenographic syntax. White and grey, black and taupe, luminous or opaque, colored or uncolored, her sceneries are scriptures. They respond to a calligraphic-architectonic imaginative gesture, which can promote the concrete elevation of a library of Babel; or pontificate – etymologically, "erect a bridge" – over a metaphoric battlefield, mystic-metaphysical-existential, where two warriors perpetually clash, in Darwinian compulsion, as in life. A constructivist, sometimes a suprematist in the mode of Maliévitch, in the voluntary divestment that aspires to the most absolute silence of the sense, Daniela is capable, at the same time, of baroque effusions that impact the spectator like boiling jets of lava.[1]

---

[1] Catalogue of the Brazilian participation in the Quadrennial: "Brazil at the Prague Quadrennial of Theater Design 95", p. 24.

DARCY PENTEADO

São Roque, SP, 1926 – São Paulo, SP, 1987

Scenographer, costume designer, visual artist, draftsman, engraver and literate, Darcy Penteado, like many, chose the road of self-learning, having previously attended industrial design for a short period before quitting to work in an oven factory. With his restless nature, his work is inspired by his own determination to seize the moment, which undoubtedly resulted in an extremely lively and renowned product. His need of experimentation and his self-taught education led him through virtually all venues that involve the art of drawing, culminating in his work as a visual artist. Darcy was an internationally acclaimed portraitist.

In São Paulo, where he moved to at the age of 10, he became known for his drawings. He worked as an illustrator in publicity companies, as a project designer in an oven factory and, finally, as a fashion designer.

He worked in marketing for twelve years while also illustrating books, magazines and newspapers. He ventured into scenography in 1947.

In 1952, Darcy joined TBC, designing the masks for Sophocles' Antigone, directed by Adolfo Celi. In that same year he also worked in Carl Sternheim's The underpants and Curt Goetz' Isabel, directed by Antunes Filho. In 1954, he participated in two productions by the Lotte Sievers group and was the scenographer for *É proibido suicidar-se na primavera* [Suicide is forbidden in spring], by the Nicette Bruno Company, which won him the Governador do Estado [State Governor] Award. Also in 1954, he designed the stage for Martins Pena's *O inglês maquinista* [The English machinist], directed by Luís Lima for the Escola de Arte Dramática (EAD – School of Performing Arts), and designed stage and costume for *Sonata da angústia* [Anguish Sonata], with music by Bártok, which was a show performed for the IV Centennial Ballet.

In 1955, he designed the costumes for Abílio Pereira de Almeida's *Santa Marta Fabril S.A.*, for TBC. In that year, he also created works for TV and concurrently began a series of portraits that made him renowned and in demand. In the following year, he designed the stage and costumes for Lotte Sievers' *A morte foi contratada* [Death was hired], directed by Ruy Affonso.

Next, in 1957, he was involved in Miroel Silveira's *Casal vinte* [Dream couple], and George Axelrod's *The seven year itch*, directed by Adolfo Celi and produced by the Companhia Tônia-Celi-Autran (CTCA) Company. In 1958, he undersigned costumes for Jorge Andrade's *Pedreira das almas* [Souls quarry], directed by Alberto D'Aversa, at TBC.

He was also acclaimed for the costumes and set for Shellagh Delaney's *A taste of honey* [1960], directed by Benedito Corsi, also for TBC; and Robert Thomas' *Trap for a lonely man* (1961), directed by Luís de Lima. Also in 1961, he took part in the Paris Biennale and several other exhibitions in Europe and in the US. Part of his work can be seen in museums and private collections in France, Germany, England and the US, among other countries.

He moved to Europe in 1963, where he lived for five years. Initially, he earned his living as a portraitist, but thanks to his artistic talent he was soon allowed to showcase his work in galleries in Italy, France and Germany.

Back to Brazil, one of his most prominent works was the pictorial series called *Sombras da infância* [Shadows of childhood], which is an introspective, detailed exhibition, revealing curious aspects of his memoirs.

In 1977 he designed costumes for Ben Jonson's *Volpone*, directed by Antônio Abujamra. He also wrote short stories, novellas, theatrical pieces and a novel. In 1978, his play, *A engrenagem* [The wheel], was performed under the direction of Odavlas Petti. As a short story writer, he's also had his works edited in Germany and the US. Some of his prominent books include *A meta*, *Crescilda e os espartanos* [The goal, Crescilda and the Spartans] and *Teoremambo*.

He was the editor of a newspaper called Lampião da Esquina [Street lamp in the corner] which defended the rights of discriminated minorities – a recurrent theme in his works.

Darcy received several awards in his career. In 1951, he won the contest to choose a poster for the II International Biennale of São Paulo. In 1958, he was awarded a Golden Record for his record covers. He was also commended several times for his work as a scenographer and prop designer, with awards by the Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA – São Paulo Association of Art Critics), the Saci Award, by the Associação Paulista de Críticos Teatrais [São Paulo Association of Theater Critics], the Governador do Estado Award, and the award by Theater Biennale, among others.

In his last years of life, Darcy undertook several stage and costume design projects for performances held at the Augusta Theater Auditorium, in São Paulo.

FELIPPE CRESCENTI

São Paulo, SP, 1953

The scenographer and architect Felippe Crescenti is a distinguished presence in the São Paulo theater scene. For many years the director José Possi Neto was his frequent partner. In 1979, he graduated as an architect from the School of Architecture and Urbanism of the University of São Paulo (FAU-USP). In the year of his graduation, he worked as a scenographer in the theatrical musical *Sonho de valsa* [Waltz dream], based on a Roberto Carvalhaes' text, and *Um sopro de vida* [A breath of life], directed by Possi Neto with concept and script by Marilena Ansaldi, based on the novel by Clarice Lispector (1925-1977). He was awarded, by the Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA – São Paulo Association of Art Critics), best new scenographer by his work in those two shows.

Felippe Crescenti says the following about his concept of scenography: "I believe that true scenography is when the set interacts with the show, the actors, the music; it is another piece of information that contributes towards the performance and to touch the audience".[1]

His prominent works include *Geni*, directed by Possi Neto, with script by Marilena Ansaldi, based on the song by Chico Buarque (1980); the musical *Presença de Vinicius* [Vinicius' Presence], with texts and songs by Vinicius de Moraes and directed by Celso Nunes (1981); Nelson Rodrigues' *The Anti-Nelson Rodrigues*, directed by Paulo Betti (1981); and Mark Medoff's *Children of a lesser God*, produced by Irene Ravache (1982), which rendered him the Mambembe Award for best Stage Set Design. In that same year, he was awarded by his stage set design for *Picasso e eu* [Picasso and I], scripted by Marilena Ansaldi and directed by José Possi Neto.

Other of his noteworthy stage set designs include the stage of Maria Adelaide Amaral's *De braços abertos* [With Open Arms] (1984) and Aleksey Arbuzov's *The Promise*, directed by Paulo Autran (1985).

---

[1] Testimonial recorded in an unpublished interview with Juliana Pereira, editor of the *Espaço Cenográfico News* newspaper. The recording of the testimonial is in the multimedia archive at Espaço Cenográfico, in São Paulo.

In 1986 he designed the scenic space for *O corpo estrangeiro* [The foreign body], based on Marguerite Duras' *Disease and death*, adapted by Patrícia Melo and Márcia Abujamra. On the small stage of Espaço OFF, in São Paulo, the scenography included only a bed, a chair, Persian blinds and pieces of tiles on the floor. Combined, these elements differentiated the "inside" and the "outside"; contrasting the emotional suffocation of the character played by Elias Andreato with the sensuality of the mysterious woman played by Tânia Bondezan – i.e. the clash between the cold distance of the male presence against the warmth and life of the female presence.

He designed the set in 1987 for *Lúcia McCartney*, based on a short story by Rubem Fonseca, adapted by Geraldo Carneiro and directed by Miguel Falabella. In the following year he collaborated with Antônio Abujamra in Tennessee Williams' *The glass menagerie*. In 1989 he partnered with Marcio Aurélio in William Luce's *Zelda*, a monologue with Tônia Carrero. He was also the scenographer for Dorothy Parker's Big Blonde, directed by Naum Alves de Souza (1990). In 1991, he collaborated again with Márcia Abujamra in Vielimir Khlébnikov's *Mrs. Lenin*, in which he created the whole stage set within the hangar at Tendal da Lapa, a large conglomerate of rooms that used to be a slaughterhouse. Later, in 1992, under the direction of José Wilker, he designed the stage set for Ariel Dorfman's *Death and the maiden*.

In the 1990s, Felippe Crescenti designed four sets for his partner José Possi Neto: Noel Coward's *Design for living* (1993); Edward Albee's *Three tall women* (1995); Maria Adelaide Amaral's *Inseparáveis* [Inseparable] (1997) – for which he was awarded the Apetesp Award for Best Stage Set Design; and Oscar Wilde's *Salomé* (1998), with Christiane Torloni in the leading role, for which he won the Sharp and the Shell Awards for Stage Set Design.

For *Artaud, atleta do coração* [Artaud, athlete of the heart], directed by Márcia Abujamra (2003), Felippe created a set with a great black bench on the sides and back of the stage, in which several broken chairs hanged from the ceiling above the empty center.

In addition to theater, Felippe Crescenti designed sets for dance performances, concerts and operas. Some of his noteworthy works include the dance performance *Muito romântico* [Very Romantic], with choreography by Suzana Yamauchi and João Maurício and directed by Naum Alves de Souza (1999), and *O cubo* [The Cube], a show for kids that combines dance, cinema and music, in which actors interact with images, produced by the filmmaker Fernando Meirelles [2005]. In cinema, he worked in Djalma Batista's *Asa Branca: um sonho brasileiro* [Asa Branca: A Brazilian dream] (Set Design Award in the Rio Cine Festival); Hector Babenco's *Kiss of the spider woman*; Isay Weinfeld and Márcio Kogan's *Fogo e paixão* [Fire and passion]; and José Antônio Garcia's *O corpo* [The Body].

According to Felippe Crescenti, there are great opportunities to work in stage set design, but it is more important being committed than being talented and creative:

> Several barriers must be conquered in order to bring to life what you design on paper, which is an abstraction of reality. Between designing, dreaming of something, putting it to paper and making it come true, there is a lot of technical expertise involved and certain dynamism to adapt to various scenarios that may present. One must have good communication with actors and directors, and you must work together. Having a good idea is not enough, because most people can do that; you must also have concrete information and technical expertise in what you're doing.[2]

Since the 1990s – having become one of the most renowned professionals in his field –, Felippe Crescenti has also been involved in projects for stores and events.

---

[2] Idem.

FERNANDO MELLO

Fernando Mello da Costa • Pelotas, RS, 1950

Self-taught, having pursued a path of research and experimentation in scenography, Fernando Mello has been working with renowned directors, such as Bia Lessa, Enrique Diaz, Moacir Chaves and Aderbal Freire-Filho. Regarding his philosophy of work, he explains: "I usually work to create the show together with the scenography; there is almost never a text to begin with. This is something that you create together, but, nonetheless, you usually stick with that first moment, that first idea – it is intuitive, i.e. you read and associate images with it".[1]

According to the artist, the opportunity to carry out research in scenography language stemmed from his partnership with the director Bia Lessa in the 1980s:

> In the first shows, me and Bia Lessa investigated and questioned the space for drama performance coupled with the potential of visual arts applied to the scenic art. In a subsequent moment, this research turns to objects. Scenic objects then create the dramatic event and they are viewed as part of the show, as a pre-text for the development of the dramatic event. This cycle of aesthetic research was completed with the show called *Exercício nº 1* [Exercise nº 1], in which we aimed to created a purely visual language.[2]

In addition to *Exercise no 1*, Fernando Mello worked with Bia Lessa in: Lygia Bojunga's *Ensaio nº 2: o pintor* (1985); *Ensaio nº 3: ideias e repetições, um musical de gestos* [Essay nº 3: ideas and repetition – a musical of gestures] (1986); Dostoievsky's *Ensaio nº 4: os possessos* [Essay nº 4: the possessed] (1987); Haroldo de Campos's *Cena de origem* [Native scene] (2003); *Orlando*, Sérgio Sant'anna's adaptation of a Virginia Woolf's novel (1989); Mozart's opera *Don Giovanni* (1992); and Jules Verne's Journey to the center of the Earth (1993).

He was awarded, in 1991, by Shell and the Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA – São Paulo Association of Art Critics) for his stage set for Mariana Alcoforado's *Cartas portuguesas* [Portuguese Letters].

With director Jefferson Miranda and his company, Teatro Autônomo, he designed sets for *Mann na praia* [Mann on the beach] (1992), *Minha alma é imortal* [My soul is immortal] (1994); *7x2 = y – Uma parábola que passa pela origem* [7x2 = y – A tale that goes through the origins] (1995); *A noite de todas as ceias* [Night of all suppers] (1996), each of which scripted by several writers.

Another partner in many of his shows was the director Moacir Chaves, with whom he designed stage sets for Father Antônio Vieira's *Sermão da Quarta-Feira de Cinzas* [Ash Wednesday Sermon] (1994); Filipe Miguez's *Melodrama* (1995); Wilson Sayão's *O altar do incenso* [The incense altar] (1999), and Moacir Chaves' *Bugiaria – o processo de João Cointa* [Bugiaria – João Cointa's process] (1999). In Bugiaria, Fernando Mello used leftovers from other sets and surrounded the stage with panels on wheels moved by the actors themselves.

In *The irresistible rise of Arturo Ui* (2001), a critical piece about the rise of Adolf Hitler, the audience is integrated into the show by walkways where actors walk during the show. A similar resource was used in William Shakespeare's Hamlet in that same year. Also worthy of note is his path of clay and objects created for Manoel de Barros' *Inutilezas* [Futilities], directed by Moacir Chaves (2002).

In partnership with Guti Fraga, Fernando Mello founded the theater group *Nós do Morro* [Us from the Hill] in the Vidigal (slum) community, in Rio de Janeiro, where there is also a stage set design workshop.

In 1998, he was involved in representing Brazilian scenographers in the exhibition *Espaço da cena latino-americana* [Space of the Latin American Scene], at the Latin America Memorial, in São Paulo. In 1999, he went to the Prague Quadrennial of Performance Design and Space, in the Czech Republic.

In 2009, Fernando Mello designed the stage set for the play Newton Moreno's *As centenárias* [Centenarians], with Marieta Severo and Andréa Beltrão in the cast and directed by Aderbal Freire-Filho. On the stage, Fernando Mello placed a coffin around which the action takes place. In the backdrop, he set up a grid supporting about 240 dolls, some of which were made by Master Tonho, a doll maker from Olinda. This project won him the Shell Award for Best Set.

---

[1] Catalogue for the Espaço da cena latino-americana, edited by Sesc for the exhibition in the Latin America Memorial, 1999, p. 18-19.

[2] Idem.

FLÁVIO DE CARVALHO

Flávio Resende de Carvalho • Amparo da Barra Mansa, RJ, 1899 – Valinhos, SP, 1973

Representative of Brazilian modernism, Flávio de Carvalho, among other activities, was an architect, an engineer, a scenographer, a playwright, a painter, a philosopher, a musician and a draftsman. He created his own social theories, based on Freud, Nietzsche and Darwin.

In Newcastle, England, he studied painting at the King Edward VII School of Fine Arts, and he also studied civil engineering at Durham University, between 1918 and 1922. Back to Brazil, he worked as a structure estimator in Ramos de Azevedo's company, in 1924.

He landed on Brazil at the heyday of the modernist movement and became close with Oswald de Andrade, whose anthropophagic theory had a great impact on him. He took on controversial stances, both in his professional life and in attitudes that challenged the social morals of his time.

As an architect, he took part, in 1927, in a contest to build the Government Palace for the State of São Paulo. His project was not approved, but years later it became renowned as the first example of modern architecture in Brazil. During a contest to choose the Argentinean embassy, in 1928, in Rio de Janeiro, he was actually expelled.

In 1931, he conducted a controversial experiment, namely *Experiência nº 2* [Experiment nº 2], in São Paulo, which involved wearing a cap and walking in the opposite direction of a catholic procession. His goal, as he explained, was to study people's reactions. In 1933, he created the theater research center Teatro da Experiência, which performed his only play *O bailado do deus morto* [The dance of the dead god] in the following year – soon it was forbidden by the police for indecency offence.

With Di Cavalcanti, Carlos Prado and Antonio Gomide, he founded the Clube dos Artistas Modernos (CAM – Modern Artists' Club), which became a type of free debate platform, with lectures and conferences amidst exhibits and music recitals, among other activities. As a visual artist, he focused his work on human representation, almost invariably depicting people he knew. That was the case of the drawings in his *Série trágica: minha mãe morrendo* [Tragic series: my mother close to death], from 1947, in which he captures the final moments of his own mothers' life.

In the 1950s, Flávio wrote a series of articles entitled *A moda e o novo homem* [Fashion and the new man], in the column "Casa, Homem e Paisagem" [Home, Men and Landscape] of the newspaper *Diário de São Paulo*. In 1956, he carried out *Experiência nº 3* [Experiment nº 3], or *New Look para o Verão* [New look for summer], in São Paulo, when he walked across Viaduto do Chá (a famous overpass) wearing a petticoat and a pleated blouse with short and loose sleeves – an outfit he named Tropical Outfit. He repeated this performance in Italy, where he was supported by writers Giuseppe Ungaretti and Alberto Moravia. According to Flávio, the "new man" should be bold and put his own comfort first, instead of reproducing old habits.

He decorated Carnaval balls at the Prato de Ouro restaurant in 1952, at the Instituto de Arquitetos [Institute of Architects] in 1953, at the Piolim circus in 1954, and at the Municipal Theater of São Paulo in 1968.

In 1959, he designed the stage set for Prokofiev's *Dance with the Mandolins* and for Albert Camus' *Caligula*. He was responsible for costume and stage design in the ballet performances *Cangaceira*, which won a Gold Medal in the 1st Theater Visual Arts Biennale in 1963, and *Tempo* [Time] in 1965.

In 1968, Flávio de Carvalho inaugurated the only sculpture that he managed to put in a public square: a tribute monument to Federico García Lorca, set up on the Guianas Square, in São Paulo. The work was vandalized by an armed group in 1969 and remained uncared for in a City Hall warehouse until 1979, when it was put back in its original spot after restoration by students from the School of Architecture and Urbanism of the University of São Paulo (FAU-USP).

Flávio de Carvalho's production as a visual artist is renowned by both Brazilian and international critics. He participated in several Biennales in São Paulo, which rendered him several awards, in addition to individual exhibitions in the main museums and galleries of the world. Some of his works were purchased by renowned international museums, such as the MoMa, which in 1957 bought three pictures, and the Pushkin Museum in Moscow, which bought a picture in 1968. His works may also be found in the Modern Art Museum, in Paris, and in the Galleria D'Arte Moderna di Roma.

According to expert critics, Flávio's paintings were influenced by various trends, such as expressionism, surrealism and Dadaism.

Flávio de Carvalho lived his last years in Valinhos, in the countryside of São Paulo, in a 600-square meter house designed by him, which is now protected by the Council of Defense of Historic, Archaeological, Artistic and Touristic Landmarks (Condephaat). In his house, which seen from above looks like an airplane, all sides seem to be the main side of the house, so that there is not really a front, a back or a side to it.

In his trajectory of accomplishments, Flávio received several awards and tributes. Le Corbusier called him the Révolutionnaire Romantique. In 1973, year of his death, he published *A origem animal de Deus* [God's animal origins] and *The dance of the dead god*. He left unfinished the movie *O comedor de emoções* [The emotions eater], produced by J. Toledo, his main biographer and author of Flávio de Carvalho: *O comedor de ilusões*, exhibition which took place in the Modern Art Museum in São Paulo (MAM-SP), in 1970.

His reaction to the censorship of *The dance of the dead god*, in 1933, illustrated the restless and inquisitive impetus underlying his work:

> Experience Theater is like a laboratory and, therefore, cannot be subject to censorship. It is as ridiculous as submit the light propagation theory to police censorship. A theater lab, fundamentally, is not different from a chemistry or a physics lab. The spirit driving it must be open to all phenomena.[1]

---

[1] MILARÉ. Sebastião. "Breve panorama da cenografia no Brasil". Brazilian catalogue in Prague Quadrennial in 1991, p. 4.

FLÁVIO IMPÉRIO

São Paulo, SP, 1935 – São Paulo, SP, 1985

> Every one of my plays is a specific pastiche, a big mixture of signs from different origins with specifically theatrical internal cohesion. I am aware that I have not innovated at all in the international arena. I was a scenographer tuned to what was happening here and abroad. Not better or worse than many. I have updated several concepts here at the province. I managed to accomplish extreme sophistication with very poor budgets. I do not see myself as the "author" of any structured method or system of a new language. Truth be told, I served my time with the most committed enthusiasm. I made all that already existed with the innocence of someone who is inventing something[1]
> Flávio Império

If Flávio could now grasp the contribution of his work to Brazilian scenography, perhaps he would not put it as simply as shown above, given his fundamental contribution to the development of this language in our country from the 1960s on. Or, perhaps he would, as, in silence and humbleness, all he cared about was creating, creating, creating.

He was an artist who inspired a whole generation of scenographers and revolutionized Brazilian scenography. This art led him to a dynamic understanding of an artist's craft, which he then applied to all his works for theater, painting, public space design and even street decorations for Carnival. A very creative artist, his work had a Brazilian and modern quality to it, which ranged from minimalist to baroque with absolute easiness and with equal talent.

"Architect, draftsman, graphic designer, painter, professor, scenographer. There are few artists with such profile, particularly because he sailed expertly through these areas of artistic production and with unique originality."[2]

Renina Katz's words above clearly show that Flávio is at odds with the theory of his contemporary colleague, Cyro Del Nero, that "a scenographer is an expert generalist", that is, he/she must know a little about theater, architecture, painting, sculpture, etc., so that limited knowledge of each of these things will produce the so-called scenography. All of that is evident throughout Flávio's work, but there is also a notable depth to it. Flávio thought intensely about his concepts, and perhaps these are the qualities that have inspired countless generations of new scenographers, who surely saw his work up close and still drink from this fountain.

---

[1] KATZ, Renina and HAMBURGER, Amélia. *Flávio Império*. Série Artistas Brasileiros, Edusp, 1999, p. 48.

[2] KATZ, Renina. Catalogue for *Flávio Império em cena* (Exhibition at Sesc Pompeia in 1997), São Paulo, p. 15.

Flávio Império was undoubtedly an intriguing professional, who manipulated conventional techniques with great freedom. He did not use preset modes and he intended to be always experimenting.

Again, I will Renina Katz's words, who was very close to the work of this visual artist and set designer, and who defines it so expertly – "the three-dimensional plane was his preferred territory. In theatrical stage design, he employed all his innovative potential, which also did not prevent him from creating his extensive pictorial and graphic works. In painting, he was a painter; in engraving, he was an engraver; in drawing, he was a drawer. He spoke particularities."[3]

Flávio was born in São Paulo and studied at the School of Architecture and Urbanism at the University of São Paulo (USP), where he was also a professor. He taught visual programming for 14 years and helped to broaden the horizons of a whole generation of architects. In 1958, he joined the theater group Arena de São Paulo – which exists up to day at Teodoro Baima street and is now called Eugênio Kusnet. His first theatrical productions were kids' plays, in which he worked with texts by Maria Clara Machado. At the beginning of his career as a scenographer, in 1960, he designed João Cabral de Melo Neto's *Morte e vida severina* (Death and Life of Severino), a very successful production by the Cacilda Becker Company.

Flávio Império's career comprises over 60 stage set design projects. He worked with the most renowned and intriguing scenographers of his time: Fauzi Arap, Augusto Boal, Zé Celso Martinez Corrêa, Flávio Rangel, and Osmar Rodrigues Cruz. He was responsible for aggressive, riveting and poetic stage set designs for shows that made history and accumulated awards. Some of these shows include: *Morte e vida severina* [Death and Life of Severino] (1960); *Arena conta Zumbi* [Arena talks about Zumbi] (1965); *Andorra* (1964); *Os inimigos* [The enemies] and *After the fall* (1964); *A streetcar named desire* and *The Threepenny Opera* (1965); *Chiquinha Gonzaga* (1983); *A falecida* [The deceased] (1979); *Othello* (1982); *Réveillon* [New Year's Eve] (1975); *Pano de boca* [Mouth cloth] (1976) and *Roda viva* [Wheel of Life] (1968). He designed the anthological space for the concert *Rosa dos ventos* [Compass Diagram] (1970), for Fauzi Arap and Maria Bethânia, and he also designed the set for the first concert of the Doces Bárbaros, in 1976, with Caetano Veloso, Maria Bethânia, Gal Costa and Gilberto Gil.

The memory of Flávio Império is still widely celebrated, particularly because of the Sociedade Cultural Flávio Império [Flávio Império Culture Society], which was lead for many years by the artist's sister, Amélia Império Hamburger, and is currently run by other family members. This society must be kept alive, so that the work of Flávio Império is forever kept alive.

The success of this Association's activities is largely owed to the depth of the mark left by Império in visual arts, architecture and theater. As a result of his work, in 1997, Flávio Império "invaded" Sesc Pompeia with his multicolored world in the largest exhibition ever to pay tribute to the artist, namely *Flávio Império em cena* [Flávio Império on Scene], depicting three decades of intense work that revolutionized the traditional concepts of theatrical space, creating set stages and costumes that made history for their beauty and originality. In the visual arts section, 150 works were exhibited, including drawings, serigraphs, lithographs, oil paintings, patterned fabrics, clothing items, silk-screens and some of the artist's notebooks. In the architecture section, there were blueprints, pictures and models. Nonetheless, the most noteworthy section was the costumes and stage set design section, with more than 600 stage design projects, costumes, models, animated models, ornaments, show original curtains and over 300 pictures of scenes.

Flávio Império's arts' contribution also featured in a book of the series "Artistas Brasileiros" [Brazilian Artists], published in 1999 by Edusp. Its organizers, Renina Katz and Amélia Hamburger, put Flávio Império in the spotlight, conveying the broadness of his experiments and discussing his contribution to theater and visual arts. Overseen by Maria Thereza Vargas, testimonials given by Flávio, as well as transcripts of texts in catalogs were edited. The book was complemented by several technical sheets for plays and biographic notes, following the artist's trajectory.

There is also a contribution by Mariângela Alves de Lima, an essayist, who wrote the chapter "Flávio Império e a cenografia brasileira" [Flávio Império and the Brazilian Scenography], with a detailed account of the scenographer, costume designer and director's production, characterizing each stage of its development. In the book, Mariângela notes "that it is hard to determine to what extent Brecht's theory contributed for Flávio Império's approach of the arena from a non-illusionist perspective, because at the Comunidade de Trabalho Cristão Operário (Christian Labor Community), where he began his career, he would chose clearly symbolic solutions. An architecture student at the time, he chooses the floor as the primary element of support for the scenic concept."[4] Removed from the school of painted panels, Flávio, as an architect, employs a process of stage set design that views the entire building as language, from its external facade to the area where the performance takes place. Intervention is a constant element in Flávio's scenic space, both at the Arena and later at the Oficina, in successive productions.

---

[3] Idem.

According to the essayist, his interest in learning more systematically about the history of scenography, between 1961 and 1963, seeking to master conventions, is evident in Flávio's projects for the productions of Tennessee Williams' A streetcar named desire (1962), and Ketti Frings' *Look Homeward, Angel* (1962, adapted from the Thomas Wolfe's novel *Look Homeward, Angel*), performed at the Oficina Theater. Hence, "these scenography designs do not overtly reveal the artist; the scenographer notes the subordination of visual elements to the demands of the text and direction".[5]

Max Frish's *Andorra* (1964) and Brecht's *The Threepenny Opera* (1965), both with stage set and costume design by Flávio Império, are clearly Brechtian works. Prompted by the Berliner Ensemble's iconography, he develops an interest in constructionist procedures.

Mariângela also highlights that, as a theater man, Flávio was able to integrate the visual aspect of the show into the intellectual concept.

Perhaps it was his training as an architect that enabled Flávio Império to discuss and reorganize not only the stage set structure, but also spatial relations between scenic elements and their underlying concepts. With his heightened perceptiveness, the scenographer never failed to associate shape and function, as well as conceptual elements with his technique.

Flávio was also a scenographer known in the theater world as someone who would always "get his hands dirty". He would create, suggest concepts, prepare detailed research, but not without making sure he found the time to make and build. This is why in his utterly beautiful exhibition, *Rever espaços* [Revisiting Spaces], at Centro Cultural São Paulo, in 1983, his entire working studio was on display, complete with a carpenter's bench.

Undoubtedly, due to his curious and bold personality, he showed us that scenography was always about much more than simply interpreting a text. Flávio Império worked with rich allegories, but through his work he also showed us the possibilities and wealth of a value – i.e. that which identifies a master idea in script, its synthesis. This way of making scenography works for the performing arts often put scenography on a par with dramaturgy. It would no longer be viewed as a decorative element, instead becoming an integral part of the concept, to the point of questioning what is conducive to a performance: dramaturgy? Its visual aspect? Its immediate elements? Its surface? Its symbolic element? The meaning of the symbolic element, be it textual, visual...? The whole?

The answers to all of these questions are indisputably found in Flávio Império's work, and its results, in addition to the actual art, became notoriously acclaimed not only by critics, but also through the tens of awards he won throughout his career. Awards began circa 1959, when the project for the Vila Madalena church, to which he collaborated, won the Governador do Estado (State Governor) award. In 1962, he won the Saci award for best stage set design, awarded him by the newspaper *O Estado de São Paulo*. In the following year, he won two more; the Governador do Estado award again and best stage set design in the IV Theater Visual Arts Biennale at VII Biennale of São Paulo. He was chosen as the best scenographer and costume designer, in 1964, winning again the Saci award. In 1965, he won the Governador do Estado award for best scenographer and best costume designer. In that same year, he won the Martins Penna Gold Medal in the V Biennale of Visual Arts. He also won, in 1965, Air France's Molière Award for best scenographer and costume designer. He participated, in 1967, in the Prague Quadrennial, having had his work recorded years later in a book that documents the Quadrennials, *A Mirror of World Theater*, by Vera Ptaková.

He was awarded again, in 1968, the Governador do Estado award for best costume designer. In 1975, he won the best scenographer award by the Associação Paulista de Críticos de

---

[4] KATZ, Renina e HAMBURGER, Amélia. *Flávio Império*. Série Artistas Brasileiros, Edusp, 1999, p. 22.

[5] Idem, p. 25.

Arte [São Paulo Association of Art Critics]. He was awarded two other important awards in 1977: best scenographer by the São Paulo Association of Art Critics and the State Governor, as well as a special Molière award. He won the best scenographer Mambembe Trophy in 1980. In that same year, he was awarded best scenographer and best costume designer by Apetesp. In the following year, he won the State Governor award for best scenographer and best costume designer. In 1985, he won the Apetesp best scenographer and costume designer awards and his last award was the State Governor best scenographer award (posthumous tribute).

Flávio was, as stated by Renina Katz, "a man of his time, a contemporary humanist"[6], who lived intensely and contributed with his art and personality to the culture of a very prolific time, particularly for theater. He sculpted spaces with full awareness that scenography, after his generation, would no longer be viewed as decorative, but would become a visual expression of the meaning of the play and the director's ideas. He was very close to expressing himself as a showman in *Absurdos* [Absurd], which he created with Suzana Yamauchi, but he died prematurely before doing so, on September 7, 1985, in the city of São Paulo.

---

[6] KATZ, Renina. Catálogo *Flávio Império em cena* (Exhibition at Sesc Pompeia in 1997), São Paulo, p. 15.

GABRIEL VILLELA

Antonio Gabriel Santana Villela • Carmo do Rio Claro, MG, 1958

Director, scenographer and costume designer, Gabriel Villela was educated in a circus, more specifically a circus-theater. Appealing to the Brazilian imagination, he introduces reminiscences of his childhood in Minas Gerais into his work, with Baroque references and influences from the poets of "Inconfidência" [famous rebellion in the history of the state of Minas Gerais].

In his grandfather's little rural property, which was near a site where small circuses would set up in town, he was also influenced by relationships with black slave descendants.

The imaginary scenarios that he created in his play, particularly after being in a serious accident, also stem from this time:

> I lived in a farm and I had an accident. I was one year and eight months old, when I burned both my legs and was unable to walk for two years. When I started to walk again I was nearly five. I needed it and it was very enjoyable to me to grab a horse and create ideal things in the middle of the field, on the hills, caves, wherever I could be alone with [...] childhood fantasy. I realize now that what I do when creating a stage set is somewhat reproduce that comfort feeling and pass it on, not to myself, but to the actors performing a show.[1]

He graduated as a theater director from ECA-USP and, in 1989, he premiered his show *Você vai ver o que você vai ver* [You Will See What You Will See], based on Raymond Queneau's book *Exercises in style*, in which he worked as director, scenographer and costume designer. The show, which was the first production by the Circo Grafitti group, won 17 awards. The play took place in a bus and required a performing space based on a circus arena.

In that same year, Gabriel Villela also worked with the O Boi Voador group, directing Oscar Panizza's *O concílio do amor* [The Love Council], a play set up in the basement of the Centro Cultural São Paulo (São Paulo Culture Center). From this play onwards Villela began focusing more on direction and costume design.

As a costume designer, he made sure that actors were involved in designing their costumes. According to him, "a costume must represent what the actor, the director and the author think of it".

---

[1] *Espaço Cenográfico News*, nº 19 December 2002, São Paulo, SP, p. 16.

Also in 1989, he directed and designed the stage set of the show *Dangerous liaisons*, with Ruth Escobar, Heiner Müller's theatrical adaptation of a Chordelos de Laclos' novel. In the following year, he directed, and designed the stage set and costumes for Carlos Alberto Sofredini's *Vem buscar-me que ainda sou teu* [Come and Get Me, I Am Still Yours], based on the song *O ébrio* [The drunk], by Vicente Celestino. The show won him the Apetesp's award for Best Stage Set Design, as well as the Molière and Shell awards for Best Director. In that same year he also directed Calderón de la Barca's *A vida é sonho* (Life is a dream), featuring Regina Duarte in the role of the prince Sigismundo, for which he also designed costumes and the stage set, reproducing traffic in a city.

He began a fruitful relationship with the Galpão group, from Minas Gerais, in 1992, putting on William Shakespeare's *Romeo and Juliet*, adapted to the context of the Brazilian culture. The show traveled across Brazil and Europe, winning several awards, such as the Shell Award and the special judges' award in the Theater Festival of Curitiba. The main element of the stage set design was a 1974 station wagon, which functioned as stage, set and aisle, in addition to transporting the group and their equipment from one town to another. In his productions outside Brazil, the wagon was replaced by local vehicles.

In 1993, Gabriel Villela directed and designed the stage set and costumes for *A guerra santa* [The holy war]. As the Brazilian version of Dante Alighieri's *Divine comedy*, it was created by Luís Alberto de Abreu and featured Beatriz Segall. In the following year, he designed the stage set and costumes for Nelson Rodrigues' *A falecida* [The deceased], with Maria Padilha, also under his direction.

A new partnership with the Galpão group led to the premiere, also in 1994, of the production *A rua da amargura: 14 passos lacrimosos sobre a vida de Jesus* [The bitter road: 14 teary steps on the life of Jesus]. Using resources from circus-theater, Eduardo Garrido's text incorporates traditions from the Brazilian countryside and uses humor, poetry and drama to portray the rites of the Holy Week. It was performed in Brazil and abroad and won several awards, such as the Sharp, the Molière, the Shell and the Mambembe.

In Fernando Arrabal's *A Torre de Babel* [Babel Tower], staged in 1995, Villela directed the actress Marieta Severo, in addition to designing stage set and costumes for the show.

In 1996, he put on four prominent shows, always working as director, scenographer and costume designer: Schiller's *Mary Stuart*, featuring Renata Sorrah and Xuxa Lopes; Artur Azevedo's *O mambembe* [The mambembe], produced by Teatro Popular do SESI, in São Paulo; Alcides Nogueira's *Ventania* [Wind storm], which premiered in Rio de Janeiro and pays tribute to the playwright José Vicente; and August Strindberg's *A dream play*, with the cast from the Castro Alves Theater, in Salvador.

In the following year, with actors from the Glória group, in Rio de Janeiro, he directed João Cabral de Melo Neto's *Morte e vida severina* [Death and Life of Severino]; Calderón de La Barca's *A vida é sonho*; and Naum Alves de Souza's *A aurora da minha vida* [The dawn of my life], for which he also designed costumes.

A long partnership with the work of Chico Buarque de Hollanda began in 2000, when he directed and designed the costumes for *Ópera do malandro* [The pimp's opera]. Next, there were the musicals *Os saltimbancos* [The town musicians of Bremen], with the cast of the TBC, in São Paulo (2001); *Gota d'água* [Drop of water], also with actors from the TBC (2001); and, again, *Os saltimbancos,* with the cast of the Theater of Campo Alegre, in the city of Porto, in Portugal (2003 and 2009), a new version combining the Brazilian and Portuguese cultures.

We worked together on several projects: Villela in the direction and costume design and I on scenography. Of note, in 2002, there was Alcides Nogueira's *A ponte e a água da piscina* [The bridge and pool water], in which the set depicts a bomb site surrounded by walls and shattered glass.

In his work, Gabriel Villela "demystifies" materials repossessing them:

> This is something I need to do. I don't think I choose materials; they choose me. [...] One of the main cornerstones of popular culture is the fact that you can take something of no value and make it valuable. The crazy beggar on a street finds a lid and puts it on his chest, so it becomes an insignia. Of course you can tell it is a soda lid, but it is transformed to mean something else.[2]

---

[2] *Espaço Cenográfico News*, nº 19, December 2002, São Paulo, SP. p. 17.

In the kid's play *The steadfast tin soldier* (2010), inspired in Andersen's tale, for example, Villela changed the purpose of bubble wrap, which he also used on his shows Camus' *Caligula*, adapted by Dib Carneiro Neto (2009), and Nelson Rodrigues' *Vestido de noiva* [Wedding dress] (2009), in which I was responsible for the scenography and Villela acted as director and costume designer.

His references for materials go back to the farm in the countryside of Minas Gerais. His grandmother used to give him several types of fabrics to play, as well as vegetable and banana fiber. "I learned the tanning of these fibers in the country, as well as threading them [...]. I also learned how to go into the bush and extract dyes from anise, coconut trees, Brazil wood, without hurting the trees. They had this preservation instinct."[3]

Gabriel also reminds that animal and human attire is very rich in that region, the work from handling metal parts to ornaments is carried out by "jagunços". "Iron, silver, harnesses, were all part of our daily lives, as well as handling copper pots. All of these have color, texture. So I think I was born surrounded by a setting, and my awareness was focused on all that. In addition to that, there is the enormous freedom of imagination afforded by the country."[4]

Gabriel Villela participated in several international festivals, including Montreal, Caracas and Paris, the International Exhibition in Dresden, the Shakespeare Schools Festival in Manchester, England, and the *Romeo and Juliet* performance week at the London Globe Theatre.

He represented Brazil in the costumes section of the Prague Quadrennial 2003. One of his latest works was in the productions of *Leonce e Lena* (Leonce and Lena) in one of the floors of Sesc Paulista, a very unconventional space, which was undergoing renovations at the time.

In 2011-2012, he put together in Natal, in the state of Rio Grande do Norte, the production *Sua Incelença Ricardo III* [His Excellency Richard III], with the group Os Clowns de Shakespeare group. The history of Elizabethan England is told in a circus arena, with cheap clowns and gypsy wagon to the sound of "excelências", or as colloquially pronounced "incelenças", which is a music genre that combines typical northeast music with classic English rock, in addition to *Crônica da casa assassinada* [Chronicles of the Assassinated House], by Lúcio Cardoso.

Also in 2011, he was a member of the group of Brazilian artists that represented Brazil in the Prague Quadrennial, which was awarded for the second time in that exhibition the Golden Triga award.

He began 2012 working in two new productions, one of which was his version of Shakespeare's Macbeth and a recreation of Romeo and Juliet, with the Galpão group, which was performed once more in London, during the Olympic Games.

---

[3] Idem, p. 16.

[4] Idem, p.17.

GIANNI RATTO

Milan, Italy, 1916 – São Paulo, SP, 2005

Gianni Ratto grew up in Genoa, Italy, where he studied architecture and cinema. He ventured into scenography in 1932, when, still as a beginner, he won a scenography contest in his town. This propelled his career in theater. He was noteworthy for his commitment to scenography and lighting, areas in which he became renowned not only in Italy, but across Europe. World War II cut his studies short, but that did not prevent him from, years later, becoming one of the most internationally acclaimed scenographers.

Working with the Italian director Giorgio Strehler he founded the Piccolo Theater of Milan, where he worked as deputy art director. In Milan, he also worked as scenographer for the famous La Scala Theater, where he had the opportunity to work with celebrities like Stravinsky and Maria Callas.

In 1954 he flew from Italy to Brazil, accepting an invitation by the Brazilian actress Maria Della Costa. In his memoirs launched in 1996, *A mochila do mascate* [The Peddler's Backpack] he tells that he was moving to escape an unfortunate marriage and a frantic work life.

He knew very little about Brazil, except for a documentary called *Inferno verde* [Green hell], filmed by a German filmmaker in the Amazon, for a Machado de Assis's novel he had read and for searches in an Italian-Brazilian grammar. Despite the scarce information, he was determined to become deeply involved with Brazilian theater and became one of its most renowned professionals.

In the beginning of his Brazilian career he directed and designed the stage set for Jean Anouilh's *The Lark*, which tells the story of Joan of Arc. The play inaugurated the Maria Della Costa Theater and was acclaimed by both critics and audiences, in addition to winning the Saci Awards for Best Show, Best Director, Best Scenography and Best Actress – for Maria Della Costa, who played Joan. The production marked Gianni Ratto's acclaimed start in Brazil, not only as a scenographer and light designer, but also as a theater director.

Ratto's association with Brazilian dramaturgy was so rational and influential that it may be said that, if it was Ziembinski who introduced modernity with the premiere of *Vestido de noiva* [Wedding dress], in 1943, Ratto repeated the feat, in 1955, with his direction and scenography for Jorge Andrade's *A moratória* [Moratorium], featuring Sérgio Britto and Fernanda Montenegro.

In addition to being a director and scenographer, he taught in the School of Theater of the University of Bahia. According to him, working with theater requires unraveling: "You get a script and you turn it inside out to find its most secret intentions or intuitions undetected by the author."[1]

Gianni Ratto was deeply involved with the Brazilian theater scene. At TBC, he directed and designed stage sets, in 1956, for Jean Anouilh's *Eurydice*, and Howard Cindsay & Russel Crouse's *Life with father*. Three years later, in 1959, he partnered with Fernando Torres, Fernanda Montenegro, Ítalo Rossi and Sérgio Britto to create Teatro dos Sete [Theater of the Seven]. The group produced eleven shows, for nine of which Ratto acted as director and scenographer. He premiered with Artur de Azevedo's *O mambembe*, which was largely successful and ended activities in 1965, after a season of Summer Arthur Long's *Never too late*.

The group also produced George Bernard Shaw's *Mrs. Warren's profession* (1959); Francisco Pereira da Silva's *O Cristo proclamado* [The proclaimed Christ] (1960); Georges Feydeau's *A flea in her ear* (1960); *Comedy festival*, comprised of three short plays (Miguel de Cervantes' *The jealous old man*, Molière's The flying doctor and Martins Pena's *Os ciúmes de um pedestre ou o terrível capitão do mato* [Jealousies of a pedestrian or the terrible slave patroller], in 1961); Jocy de Oliveira's *Apague meu spotlight* [Switch off my spotlight] (1961); Nelson Rodrigues' *O beijo no asfalto* [Kiss on the road], directed by Fernando Torres (1961); Luigi Pirandello's *Man, beast, and virtue* (1962); Jean Kerr's Mary, Mary, directed by Adolfo Celi (1963); and Carlo Goldoni's *Mirandolina* (1964).

With the Opinião group he produced Oduvaldo Vianna Filho and Ferreira Gullar's *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* [Between a rock and a hard place] in 1966.

With his bold drive, Gianni Ratto was responsible by the short existence of a culture center called Teatro Novo, in the 1970s, in Rio de Janeiro. The project included art performances, art courses, seminars and workshops. With funding from the entrepreneur Paulo Ferraz, from Estaleiro Mauá, the activities center was very successful, but was abruptly shut down by military dictatorship censors.

In television, Gianni Ratto played, in 1984, the role of an Italian grandfather in the sitcom *Anarquistas, graças a Deus* [Anarchists God willing], based on a Zélia Gattai's book, broadcast by Rede Globo. In 1995 he also acted in Ugo Giorgetti's movie *Sábado* [Saturday], in which he interpreted the corpse of a Nazi found in the elevator of an abandoned building in downtown São Paulo.

Aged 80, Gianni Ratto published his biography *A mochila do mascate: fragmentos do diário de bordo de um anônimo do século XX* [The Peddler's Backpack: excerpts from the travel journals of a 20th century John Doe):

> [...] I keep a lot of things in my backpack: a few dried flowers, color pencil stubs, a train ticket from Stockholm, a wave breaking on the rocks, a starving dog, a rugged and faded photo, poetry excerpts, a nail, the hall of an old building, a stolen kiss, a few threads of hair, a dried paintbrush, a piece of set, a smack, a rifle shot, the death of a friend, a smile, a few tears and much more...[2]

The book became a film, directed by Gabriela Greeb, who coauthored the concept and script with Antonia Ratto, daughter of the scenographer. Gianni Ratto watched the pre-launch in the film exhibition of São Paulo, in October 2005, few months before his death.

He also published *Antitratado de cenografia* [Anti-treaty of scenography], *Crônicas improváveis* [Improbable chronicles], *Noturnos* [Nocturnal] and *Hipocritando* ["Hipocritizing"].

---

[1] *Espaço Cenográfico News*, nº 13, April 2000, São Paulo, SP. p. 8.

[2] Gianni Ratto, *A mochila do mascate: fragmentos do diário de bordo de um anônimo do século XX,* São Paulo: Hucitec, 1996, p. 17.

He directed more than 80 shows, designed 90 lighting projects for productions and designed scenography for over 140 stages, including dramatic and lyrical pieces as well as ballets, and 40 costume design projects.

In regards to his "recipe" for a career like his, which combined extensive production and renowned quality, he used to say that he absorbed and digested several work methodologies. According to him, scenography is not decorative, but a character visually expressed.

He won several awards, including the Shell Award in 2003. Through theater, he aimed at creating thought-provoking productions that would enable actors and the audience to undergo inner transformations. He believed that studying the text, movements, voice and space was essential for the growth and the development of theater.

> The scenic environment is unlimited; it multiplies through the dimension of the text and its characters. It cannot be measured in square or cubic meters; it exists – endless – wherever a poetic word resounds.[3]

---

[3] *Espaço Cenográfico News*, nº 28, July 2006, São Paulo, SP. p. 14.

GRINGO CARDIA

Waldimir Cardia Júnior • Uruguaiana, RS, 1957

Scenographer, architect, designer, graphic artist, music video director and art director, Gringo Cardia created a new language for theater scenography, dance and shows, becoming one of the most prominent figures in the Brazilian art scene, from the 1990s on.

Up-to-date with the new possibilities of technology applied to scenography, he was one of the first to swap painted panels for prints. He also works with the language of the videos, which he often directs himself.

He graduated in architecture from the Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ). Between the School of Fine Arts and architecture, he chose the latter because he thought he could not earn a living as an artist. "I come from a poor family and that made me insecure. But I graduated in architecture and went back to fine arts. I liked studying architecture, because it was the foundation for becoming a scenographer. It allows you to see the possibilities available to create projects. I believe all scenographers should study architecture."[1]

During university he developed links with theater, creating the visual planning for several plays in the 1970s, in Rio de Janeiro. One of his first theater projects was *Caidaça na fossa* [Really far down the ditch], in 1989, scripted and directed by Stella Miranda and Flávio Marinho. He designed, in 1990, the scenography for Vicente Pereira's *Solidão, a comédia* [Loneliness, the comedy), directed by Marcus Alvisi, and Flávio de Souza's *Fica comigo esta noite* [Stay with me tonight], featuring Luís Fernando Guimarães and Débora Bloch, which won him the Shell Awards. For this production, Gringo designed a set that involved the audience – he spread clothes coated with resin across the floor, which the audience would step on as they entered the theater; there was also furniture hanging from the ceiling.

In 1992 he created the illusion of a giant wave on stage, for the set of Michael de Guelderode's *Columbus*, directed by Marcus Alvisi. Two years later he designed scenography for *A ira de Aquiles* [Achilles' Ire], an adaptation of the Iliad by Hamilton Vaz Pereira, who also directed the show; Plínio Marcos' *Navalha na carne* [Knife to the flesh], directed by Marcus Alvisi; and *5 x comédia* [Five times comedy], a compilation of sketches directed by Hamilton Vaz Pereira. Also in 1994 he won the Apetesp Award for his scenography for Miguel Falabella and Maria Carmem Barbosa's *Louro, alto, solteiro procura* [Tall, single, blonde man seeks], directed by Jacqueline Laurence. He won the Sharp awards for his creation of a scenic pool for the production *Pérola*, written and directed by Mauro Rasi.

In 1997 he designed scenography for *Desobediência civil: Manhã é quando estou acordada e há uma aurora em mim* [Civil disobedience:

---

[1] *Espaço Cenográfico News*, nº 20, June 2004, São Paulo, SP, p. 6.

Morning is when I am awake and dawn is in me], written and directed by Denise Stoklos.

He designed scenography, in 1998, for Maria Carmem Barbosa and Miguel Falabella's *O submarino* [The submarine], directed by Mauro Mendonça Filho; Filipe Miguez's *Cobaias de Satã* [Satan's guinea pigs], staged by Enrique Diaz; *Os ignorantes* [The ignorant], written and directed by Pedro Cardoso; and Anton Chekhov's *Three sisters*, directed by Bia Lessa – another powerful scenography that won him the Shell awards.

In 2000, in the production of William Shakespeare's *The tempest*, he used fabrics to simulate waves. In that year he worked on Patrick Marber's *Closer,* directed by Hector Babenco – for which he designed the shell of a house upon which he placed several objects (stools and other props), which then came alive on stage.

At the Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), in Rio de Janeiro, the scenographer had an arena built in 2001 with stands over the sophisticated red chairs of the theater for the production of Samuel Beckett's Waiting for Godot, directed by José Celso Martinez Corrêa.

Gringo was also involved with dance. He directed and designed scenography for the Deborah Colker Dance Company, since its inception, having taken part in one of the Company's productions with Cirque du Soleil, in Canada. He worked with the circus group Intrépida Trupe for ten years.

He designed graphics and scenography for renowned musicians like Chico Buarque, Maria Bethânia, Rita Lee and Gilberto Gil, as well as for the Mundo Mix Music Market. He designed CD covers for Marisa Monte, Paralamas do Sucesso, Daniela Mercury and Carlinhos Brown, among others. Some of his most renowned music videos are Chico Science's Manguetown, Rita Lee's *Obrigado não*, Skank's *Samba poconé*, and Daniela Mercury's *Nobre vagabundo*.

His venture into the music world began in the late 1970s, when Gringo set up a graphic studio with the photographer and designer Luiz Stein. Among other works, the pair was responsible for the visual identity of the band Blitz, led by Evandro Mesquita, designing CD covers and scenography projects.

His creative process is based on searching images and making collages. Some of his biggest image archives are the streets and sidewalks, where he collects what he calls "pop trash", such as "porn magazines and lowly rated comics". An example of this is the stage set he designed for *O autofalante* [The selfspeaker], de Pedro Cardoso, comprised by light posts with an entanglement of electric wires. "I saw this on the street and decided to put it on stage. Passersby walk several times under these light posts, but they don't see it, perhaps they don't look up. But when they are on stage, they are seen differently, from a different perspective. I think that this is one of my roles as a visual artist, i.e. to remove this from here and put it there."[2]

In 1999, he joined a group comprised by the actress Marisa Orth, the director Lúcia Coelho and the entrepreneur Paulo Cezar Gama Filho to create a scenography school in the city of Rio de Janeiro for poor youngsters, with carpentry, metalwork, sculpture, painting and ornament workshops to prepare them to work on the backstage of theaters, movies and television, as well as in Rio de Janeiro's samba schools, which already employ several former pupils.

> "I like moving between several areas – i.e. being able to create a music video, designing a CD cover, a set or directing a photo shoot. Hence, there is air circulating through everything, which brings new ideas."[3]

---

2 *Espaço Cenográfico News*, nº 20, July 2004, São Paulo, SP. p. 4-5.

3 *Espaço Cenográfico News*, nº 13, July 2004, São Paulo, SP.. p. 5.

HELIO EICHBAUER

Rio de Janeiro, RJ, 1941

Viewed as a reformer of the Brazilian theater, Helio Eichbauer designed scenography for hundreds of productions and several exhibitions, having received numerous awards and a commemorative expo at the Correios Culture Center, in Rio de Janeiro, when he celebrated 40 years of his career, in 2006.

He studied in Prague, in Czech Republic, with the renowned scenographer Josef Svoboda, and remained in Europe from 1963 to 1966. During this period, he interned in the Berliner Ensemble and in the Berlin Opera, in the former East Germany, in France and in Italy. Then he was invited to work in Cuba, where he lived for one year.

Back to Brazil, he designed the scenography for Oswald de Andrade's *O rei da vela* [The Candle King], directed by José Celso Martinez Corrêa. In this project he revisited tropical cultural references that had been submerged during his time in Prague: "Prague taught me the rigor, the method, a very specific way of looking at the world, working with shapes. In other words, kinetic abstraction. Cuba, as well as Brazil, gave me colors back. I was a figurative and polychrome painter and with Svoboda I worked with black, white, gray and light".[1]

About his creative process, Helio explains:

> My creative processes, before drawing, involve selecting books, which I put on a drawing board with physical objects, titles and ideas... Hence, I organize my board, my desk, with literature. I start by studying the author, his/her history, and all connections between literature, the text and the author. Then I start sketching. Obviously, I also speak with the director, to learn about what type of space we will be working with, in what type of theater, whether in arena or Italian-style stage, a structure or an outdoor space... [...] I produce technical drawings, which is a part that I really like, I mean, technical drawing on a drawing board, that is, the figures... I refer back to math, geometry, proportion. [...] Through the model, these rules, these concepts are already established (the study of relationships between man and space, proportion).[2]

Eichbauer's scenography designs are sophisticated; instead of a simple description, they work with metaphors and interpretation.

In *The Candle King*, the scenography design is in itself an art object. It was displayed as a model in the Modern Art Museum of Rio de Janeiro, in 1968, and later in other places around the world.

For his work in *Roman Weingarten's Summer*, directed by Martin Gonçalves, Eichbauer won the Molière Award of Scenography in 1967. With the same director, the scenographer worked on Nelson Rodrigues' *Álbum de família* [Family album], in 1967, for which he created an abstract set, comprised by a screen fractioned in movement.

In 1969 he designed scenography for Sophocles' *Antigone*, directed by João das Neves. He designed a sand stage that evoked archeology, remnants from ancient civilizations: "[...] sand is not stable, it is constantly moving, and the actors are the dust, the footprint [...]".[3]

He taught in the School of Fine Arts of the UFRJ, where he coordinated the Scenography course, in Ateneo (in Caracas) and in the Visual Arts Schools of Parque Lage, where he also promoted conference-shows and class-performances. In his pedagogical work, he sought an integral view of theater, merging sculptures (actors' bodies) with painting and music.

In the 1970s, two of Helio's projects are particularly noteworthy: *A viagem* [The voyage], adaptation of Luís de Camões' *Os lusíadas* by Carlos Queiroz Telles, directed by Celso Nunes, at the Ruth Escobar Theater, a moving show in which the audience had to go through all spaces and scenes were performed across all floors of the theater; and Semana de Arte de 22 [1922 Art Week], which was also a moving production, directed by Carlos Queiroz Telles.

In 1981, Eichbauer designs scenography for Maiakovski's *The bedbug*, directed by Luís Antônio Martinez Corrêa, in which a film made by Guel Arraes and Nei Costa Santos was screened, and it had music composed by Caetano Veloso. In 1985, he worked on *Botho Strauss' Big and small*, directed by Celso Nunes and featuring the actress and producer Renata Sorrah.

Eichbauer, also in the 1980s, designed scenography for operas, such as Gluck's *Orpheus*, directed by Fernando Bicudo, in which he created a spaced bound by laser beams, and Gershwin's *Porgy and Bess*, with the *Ebony Opera* of New York, directed by Feliccia Wheathers.

---

[1] *Chronos*. Cultural publication of the UniRio (Federal University of Rio de Janeiro), year 1, nº 1, Rio de Janeiro, RJ, p. 106.

[2] Idem.

[3] Idem, p. 120.

At the end of that decade, he leaned more towards Brazilian popular music. He designed scenography for several of Caetano Veloso's concerts: *O estrangeiro* [The foreigner], in which he included the big screen from *The Candle King; Circuladô, with drawing on rocks*; *Livro* [Book], with a mobile at the center of the stage; and *Fina estampa* [Sophisticated Label], with a panel based on the work of Diego Rivera. For a concert with Milton Nascimento and Caetano Veloso, Eichbauer created a set that combined math, geometry and music.

He had projects in partnership with the directors Moacyr Góes and Ulysses Cruz, particularly in the 1990s. With the first he worked on *Escola de bufões* [Clown school], *Gigantes da montanha* [Mountain giants] and, in 2004, *The magic flute*. With the latter, he worked on *Macbeth*, *Pericles* and Nelson Rodrigues' *Anjo negro* [Black Angel] – in which the stage set displayed an aquarium with a live carp.

According to Eichbauer, creating a set involves a mystical sphere:

> A scenographer is a type of foreman [...] he determines the scene area. It is important to study, to learn which works' stem from ritualism, which ones are mythical and mystical in nature, even among pieces about everyday life. We are imbued with profane and sacred aspects, theater captures this duality; it is fun, educational and, at the same time, a myth from the past.[4]

---

[4] Idem, p. 121.

JOEL DE CARVALHO

Niterói, RJ, 1930-1974

I must admit I nearly committed a serious injustice as I was not planning to include Joel de Carvalho in my gallery of great scenography encounters. Perhaps this is because his name is predominantly linked with the Tablado Theater, which has developed an extensive production targeting children, which is not the subject of this publication; or, because his work is much more circumscribed to the city of Rio de Janeiro, during a period before I began my career as a scenographer. Other contributing factors included that I knew much more about Joel de Carvalho's costumes than about his scenography, which is also due to the fact that very little information is available about him. My attention to his work was drawn by the scenographer José Dias, who followed some of his work. The fact of the matter is that when I started researching for the book, I realized the great relevance of the artist in Brazilian scenography, despite his short life. He died at age 44, but in such short time he managed to leave behind an extensive production in scenography and costume design in our country, which is scarcely documented.

Looking up information about him, I gathered a huge amount of data and countless references that made me understand the relevance of his work. One such reference was made by Ademar Guerra, a director with whom I also had the privilege of working at the time of TV Cultura's Theater 2, in São Paulo, in the late 1970s:

> Joel's creation derives from some of his observations of rehearsals, this collaborating to the staging language, physical expression and actors' performances. He does not follow the director's recommendations, but what he interprets as the needs of the show or the underlying wishes of the director. He knew how to trim it down and remove the "fog" from the work of the artists involved, finding exactly what the group was looking for.[1]

Also, by studying the Yan Michalski's book *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX* [Thoughts on the Brazilian theater in the 20th century], the importance of this scenographer became clearer to me – i.e. based on comments by this great scholar of Brazilian theater about the performance of *The Life of Galileo* at the Oficina Theater, directed by José Celso Martinez Corrêa, in 1969:

---

[1] Testimonial by Ademar Guerra to Tânia Brandão, unpublished. In CARVALHO, Joel. *Dossiê personalidades das Artes Cênicas*, CEDOC, Funart, 1981.

> Joel de Carvalho's scenography, whose main element is a huge iron grid that descends a little bit after each scene in which oppressive forces manage another victory against Galileo's free thinking, creates an ample and suggestive scenic space for the performance. The accessories (props by Mari Yoshimoto and masks by Sarah Feres) are also visually beautiful and integrate really well with the set.[2]

Another comment that sheds some light into the intriguing personality of the scenographer is in the book *O espaço da tragédia* [Space of tragedy], by Gilson Mota, when he talks about the scenography of Aeschylus' Agamemnon:

> In view of the transformation of the meaning of scenography and its search for new theatrical spaces, we think of the Agamemnon production, directed by Amir Haddad, which was performed in the 1970s in an area of the Modern Art Museum of Rio de Janeiro, as one of the most radical proposals in terms of space in that city. For this production, the scenographer created a large rectangular area, with several iron stands in different sizes and on different planes, with ramps, stairs and trapdoors. In this fragmented space there was not divide between the performance area and the auditorium, i.e. spectators were part of the scene. Actors could act in many ways, without preset marks and even upside down, being also able to operate lighting, comprised by hundreds of incandescent light bulbs. According to Henrique Oscar, in the Diário de Notícias do Rio de Janeiro, from June 17, 1970, the space created by Joel de Carvalho was a like a scaffolding set portraying nowhere. The atmosphere of violence was created by the red color on all visual elements of the production, i.e. scenography, costumes and make-up.[3]

It is worth noting that Joel de Carvalho won the Molière Theater Awards, in 1970, for his visual project for this production.

Joel de Carvalho graduated as an architect in 1953 from the University of Brazil (Universidade do Brasil), in Rio de Janeiro, and also studied in the School of Arts of Brazil; in addition to being a student in the first acting class of the Theater Academy of the Brazilian Theater Foundation (FBT – Fundação Brasileira de Teatro), organized by the actress Dulcina de Morais.

From the 1950s on, he began working with the Tablado Theater group and, in 1956, he worked in productions with the group's director Maria Clara Machado. He traveled to Europe, in 1959, where he studied German for a few years, industrial design in Sweden and worked as an architect in France.

When he returned to Brazil he focused primarily on scenography and completed several projects, including the following stage set and costume design projects: Moliere's *The middle class gentleman* (Rio de Janeiro, 1968) and Bertolt Brecht's *The Life of Galileo*, at the Oficina Theater (São Paulo, 1968), directed by José Celso Martinez Corrêa. In 1970 he designed scenography and costumes for the production of Aeschylus' *Agamemnon*, in the Modern Art Museum (MAM) of Rio de Janeiro. In 1971, he did Millôr Fernandes' *Computa, Computador, Computa* [Compute, oh computer], directed by Carlos Kroeber. In 1972, in one of Lacta's chocolate factories, he created the stage set and costumes for the production Chico de Assis's *Missa leiga* [Layman Mass], directed by Ademar Guerra.

Gianfrancesco Guarnieri's *Um grito parado no ar* [A scream froze in the air], directed by Fernando Peixoto, was another one of his scenography and costume design projects, at the French Alliance Theater of São Paulo. One of his last works in this field was *Somma*, written by several authors, at the João Caetano Theater in Rio de Janeiro, which was also directed by Amir Haddad.

Joel de Carvalho, who had already won a Molière award for *Agamemnon*, in 1970, deservedly won the prize again for his work in the production of Paulo Afonso Grizolli and Tite de Lemos' *Por mares nunca dantes navegados* [On virgin seas], in 1972. In the following year, he also won the APCA (São Paulo Association of Art Critics) award, for costume design for the musical Stephen Schwartz and John-Michael Tebelak's *Godspel*, directed by Altair Lima.

Summarizing the work of Joel de Carvalho, we quote a testimonial given by Tânia Brandão to the researcher Johana Albuquerque, on October 23rd, 2001:

---

[2] MICHALSKI, Yan. *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX*. Rio de Janeiro: Editora Funarte, 2004. p. 136.

[3] MOTA, Gilson. *O espaço da tragédia*. Belo Horizonte: Editora Perspectiva, 2011, p. 43.

A moving space of innovation, detached from practical interior design, decoration and architecture viewed simply as a means of using space rationally – perhaps this is an effective way of defining Joel de Carvalho's scenography. Expanding on the modern, poetic lessons of Santa Rosa, finding inspiration in the decisive revolutions proposed by Flávio Império, Joel de Carvalho was a modern theater scenographer who sought to follow the topic of the exhaustion of modernity. Hence, his work parted ways with the idea of setting up a scene as a frame; he explored the possibility of blurring stage limits, studied structures and the objective reality of objects and materials used on performances, proposing a style of scenography that was effectively the art of the scene, thus parting from all conventional practicalities.[4]

---

[4] "Biografia de Joel de Carvalho". Enciclopédia do Teatro. Available at: www.itaucultural.org.br.

JOSÉ DE ANCHIETA

José de Anchieta Costa • Caruaru, PE, 1948

A scenographer and costume designer, José de Anchieta abandoned his architecture course to focus on theater. He worked with important directors, such as Augusto Boal, Antunes Filho, Bibi Ferreira, Cacá Rosset, Ademar Guerra and Antônio Abujamra. He designed his first stage set in 1966 for Brecht's *The Caucasian chalk circle*, directed by Augusto Boal.

Some of his noteworthy works include César Vieira's *O Evangelho segundo Zebedeu* [The Gospel According to Zebedee], directed by Silnei Siqueira (1971), which won him the Best Costume Designer award of the São Paulo Association of Art Critics (APCA); Leilah Assunção's *Roda cor de roda* [Wheel-colored wheel], directed by Antônio Abujamra (1975); Oduvaldo Vianna Filho's *A longa noite de cristal* [The long crystal night], directed by Gracindo Júnior (1976); Frank Wedeking's *Lulu*, directed by Ademar Guerra (1977), for which he won the State Governor Award for Best Scenographer and Costume Designer; and Mario Prata's *A fábrica de chocolate* [The chocolate factory], directed by Ruy Guerra (1979).

In the 1990s, partnerships with director Cacá Rosset put José de Anchieta's name on the map internationally. *Midsummer night's dream* (APCA Awards and Mambembe Awards for Best Costume Designer) and *Comedy of errors* (which also won the Mambembe Awards for Best Costume Designer), both by William Shakespeare, premiered in New York before being performed in Brazil.

Also worthy of note are his scenography and costume design projects for Teatro do Ornitorrinco (Platypus Theater), led by Cacá Rosset, for the productions of Molière's *The imaginary invalid* (1989), which won the APCA Best Costume Designer Award; Federico García Lorca's *The Love of Don Perlimplín for Belisa in his Garden*, directed by Maria Alice Vergueiro (1992); Molière's *The misanthrope* (1998); Georges Feydeau's A flea in her ear (2006); and William Shakespeare's *Taming of the shrew* (2008).

According to José de Anchieta, part of the work of a scenographer is to create illusions, which is why the best scenographers are always the best liars: "The bigger the lie the more acclaimed it will be!"[1]. He compares the work of scenographers with that of engineers and architects: while the latter work with real things, such as bricks, sand, cement and lime, scenographers work invisibly with the same materials: "We build houses that look like brick houses, but are actually shells glued to wooden boards. We are experts in illusion"[2].

In his creative process Anchieta usually begins his research preparing drafts and drawings aligned with the directors' opinions and intentions for the show: "Communication through drawings, both free and technical drawings, is essential for a solid art project. Furthermore, it is important to have an actual understanding of the horizontal and vertical structure and depth of the space where you'll work".[3]

He directed the soap opera *Dinheiro vivo* [Cash] (1979), the sitcom *Carga pesada* [Heavy cargo] and the movie *Parada 88*,

---

[1] Espaço Cenográfico News, nº 29, october 2006, São Paulo, SP, p. 12.

[2] Idem.

[3] Idem, p. 13.

o limite de alerta [Stop 88, the final warning] (1977), for which he also designed scenography and costumes and won him the APCA Best Film Set and Costume Designer Award.

In television, he worked at TV Cultura (broadcaster) and created sets for children's programs at TV Excelsior and for soap operas at Globo, such as *Vejo a lua no céu* [I see the moon in the sky], *O feijão e o sonho* [The bean and the dream], *Estúpido cupido* [Stupid cupid], *Despedida de solteiro* [Bachelor night] and Nina, as well as the set for the show *Som Brasil*, with Rolando Boldrin.

In 1995 he received one of the most important awards in international theater, the Golden Triga for his life's work in the Prague Quadrennial of Performance Design and Space, Czech Republic.

His scenography and costume designs feature in a book called Auleum: a quarta parede [Auleum: the fourth wall], published in 2002.

JOSÉ DIAS

José da Silva Dias • Rio de Janeiro, RJ, 1948

José Dias began his career as a scenographer in 1969, as an assistant for Pernambuco de Oliveira. He graduated from the Federal University of the State of Rio de Janeiro (UniRio) and obtained his Master's and Doctorate degrees from ECA-USP. He was the head of the Chair of Scenography at UniRio's School of Theater, from 1974 to 1996, where he currently lectures in the Theater Post-Graduate Program.

As a scenographer and costume designer he worked in more than 320 productions, mostly in Rio de Janeiro and São Paulo, some of which traveled across Brazil and abroad. His first scenography project, in 1971, was for a production of Fernando Arrabal's *Guernica*, by. He also acts as art director and movie scenographer.

He created costumes for a few shows, but became renowned for his work as a scenographer; having worked with important directors, such as Moacyr Góes and Aderbal Freire-Filho.

According to him, working in partnership with the director and the author is key in his work:

> The scenographer collaborates with the director, but with the author as well, so that the descriptive elements he/she proposes reflect what the author is thinking and the scenic truth intended by the director. Nothing can be forgotten or put aside without reflection. Scenography involves everything that is visually registered in the scene. Sets, costumes, ornaments, lighting or even blocking, i.e. actors' movements, cannot be separated because they determine the flows, masses, volumes within a particular space.[1]

He received tens of awards, including the Mambembe, the Shell and the Molière awards for his scenography designs for productions such as: Mario Prata's *Besame mucho* (1983), Isaac Chocron's Simón (1984), Tom Kempinski's *Duet for one* (1983), Joseph Kesserling's *Arsenic and old lace* (1985), Paulo César Coutinho's *Um piano à luz da lua* [Piano under moonlight] (1987), Christopher Marlowe's *The tragic history of Dr. Faustus* (1989), Franz Kafka's *A report to an academy* (1992), William Shakespeare's *Romeo and Juliet* (1993), Luis Alberto de Abreu's *Lima Barreto ao terceiro dia* [Lima Barreto on the third day] (1995), Sophocles' *Oedipus the king* (1995), Ramon Inclán's *Divinas palavras* [Divine words] (1997), George Bernard Shaw's *Mrs. Warren's profession* (1998), Ariano Suassuna's *Romeu e Julieta, uma história de amor* [Romeo and Juliet, a love story] (1998), and Fidelys Fraga's *Teresa d'Ávila, a santa descalça* [Teresa d'Ávila, the barefoot saint] (2002).

One of his most striking creations was the metal structure set up for the experimental production *The tragic history of Dr. Faustus*, which won him the Molière Award.

José Dias was also renowned for his career in television. He began in the former TV Tupi broadcaster, where he worked between 1972 and 1973. In 1974 he was hired by Rede Globo broadcaster, where he stayed until 1989. He worked in some of the broadcaster's great productions, such as the episodes of the series *Casos Especiais* [Special Cases]: *O silêncio é de ouro* [Silence is gold], *Feliz aniversário* [Happy birthday], *Ciranda cirandinha* [Circle dance], *Jorge, um brasileiro* [Jorge, a Brazilian], and *A morte e a morte de Quincas Berro D'Água* [The two deaths of Quincas Wateryell], among others. He designed the scenography for the sitcom

---

[1] Exhibition catalogue for "Cenografia: a arte de José Dias", at Caixa Cultural, São Paulo, 2008, p. 7.

O Bem-Amado and he was part of the team of scenographers working on the soap operas *Gabriela*, *A escalada* [The hike], *O grito* [Scream], *Bravo* and *Saramandaia*. He was responsible for the set design for several episodes of the sitcoms *Caso Verdade* [Truth Case], in 1985, and *Teletema* [Teletheme], in 1986. He worked in the shows *Chico Total,* in 1981, and *Fantástico*, from 1987 to 1989.

In his text "A importância da cenografia" [The importance of scenography], José Dias reflects upon the need to compile scenographic production to preserve the history of this art: "Scenography is a transitory art that disappears, as if by magic, when the production is no longer performed. Like everything related to the actual performance, in fact, except for the script. Overcoming this challenge is another task rarely undertaken, particularly in Brazil – the task of recording, filing, and preserving its memory".[2]

In his works he seeks functionality, convenience: "scenography is not painting or sculpture; it is an integrated art, the result of a combination of a balanced and harmonic whole of colors, light, shapes, lines and volume, which creates movement and contrasts. Scenography is an element of a production – it is not an end in itself."[3]

---

[2] *Espaço Cenográfico News*, nº 15, April 2001, São Paulo, SP, p. 11.

[3] Exhibition catalogue for "Cenografia: a arte de José Dias", at Caixa Cultural, São Paulo, 2008, p. 9.

LIDIA KOSOVSKI

Rio de Janeiro, RJ, 1956

Architecture and Urbanism graduate from the Federal University of Rio de Janeiro, UFRJ; Master's and Doctorate from the School of Communications/ECO-UFRJ.

Lidia Kosovski's scenography work is "characterized by the elegant use of several devices and unique scenic objects that acquire theatrical meaning through acting. That is the signature of her work."[1]

According to the scenographer,[2] her first encounter with the world of theater was in her early childhood at the Tablado Theater: she felt "an awe" that remains a strong memory to this day. As a teenager in the 1970s, Lidia recalls that student life in Rio de Janeiro obligatorily involved frequent visits to the theater. "As theater spectators, it was responsible for much of our ideals, our artistic and political conscience. Theatrical scenic manifestations were an actual part of the education of young students and the mystical atmosphere of this cultural space had a strong pull to youngsters from my generation."[3] Despite this, she still believed that her true calling was being an architect, designing affordable housing "to save humanity", which was the dream of many youngsters who grew up under the pressure of years of an iron dictatorship. Nonetheless, the tools to "save humanity" began being replaced by others and her first encounter with scenography was when she, as a bystander, followed the process of creation of costumes and ornaments by the then cartoonist, Orlando Mollica, for Antonio Carlos Fontoura's film *Cordão de ouro* [Gold string]: "no one is completely immune to the intensity of the creative world of a film set". Inspired by her observation of this experience, she joined a course at Teatro dos 4, where she studied with Amir Haddad, Sérgio Britto, Hamilton Vaz Pereira, Erich Nielsen and Yan Michlaski, and there she "got the bug" to work backstage. She did not long for the spotlight, she wanted backstage. This course led her to pursue another course, a scenography course, at the Brazilian Institute of Architects, with the scenographer Luiz Carlos Ripper, who invited her to join the team for a film project being produced in the workshops at

---

[1] Enciclopédia de Teatro Itaú Cultural, entry personality/Kosovski, Lidia. Available at: www.itaucultural.org.br/teatro.

[2] Interview to Espaço Cenográfico during a Forum held in Brasília, in the Caixa Econômica Federal project "Espaço Cenográfico visita Brasília", in June 2007.

[3] Idem.

Parque Lage, in 1979. During this opportunity she met Sérgio Silveira, Ripper's assistant. Sérgio was her mentor and important partner between 1979 and 1982. They paired up to create stages and costumes for kid's plays, which were big at the time with scenic language research (e.g. Ilo Krugli and his Vento Forte, in São Paulo, the Hombu group and the Navegando group, in Rio de Janeiro).

With Luiz Carlos Ripper and Sérgio Silveira, Lidia learned that there was such thing as a "language" to be discovered and invented in each dramaturgy and in each production, and that the image created by a set in a theater stage was much freer that its real world counterpart, particularly in kids' worlds. From then on, with support from producers determined to "producing quality kids' plays", such as Elvira Rocha, Lidia and Sérgio researched, created, celebrated their own partnership by uncovering materials and new shapes. They sought alternative images to those learned in European kids' books' illustrations from childhood, strengthened by the tradition of the Tablado Theater. They studied references aligned with the debate on Brazilian culture, popular celebrations and aesthetics that was bubbling at the time, still under the auspices of Tropicalism and Counterculture. Hence, working with and for kids meant that she learned a lot about material and symbolic languages, about the still unknown world of recycling of manufactured goods for scenography, and about the various types of theatrical expression."I changed my life for some time focusing on kids. My only child was born in 1980 and my world was joyfully surrounded by a fabulous plastic universe, particularly discovering the image of Brazil imprinted in popular culture, i.e. as the matrix of our memory, in the "mamulengos" (traditional puppets from the northeast), in popular inventions, rediscovering Brazil, during the political 'strain' and seeking the potential results of that in my work with kids, which was virtually non-existent in Brazil. At the time, together with my peers in theater, I felt as if we were raising our discovery flag."

In this initial period, she designed scenography and costumes for texts by Ana Maria Machado, directed by José Roberto Mendes and featuring Sônia Braga at the prime of her career in the production *No país dos prequetés* [In the Land of Prequetes]; for Ziraldo's *Flicts*, adapted by Aderbal Freire-Filho, with music by Sergio Ricardo; Benjamim Santos' *A loja das maravilhas naturais* [The shop of natural wonders], directed by Buza Ferraz. Still in 1982, she designed scenography and costumes for Fernanda Lopes de Almeida's *A fada que tinha ideias* [The fairy who had ideas], directed by Eduardo Tolentino de Araújo, with the TAPA Group, from Rio de Janeiro; *Te amo Amazônia* [I love you Amazon], written and produced by Paulo César Coutinho; Eugênio Santos' *Cantares em desafino* [Singing out of tune]. This was when she began being acknowledged professionally through several award nominations and winning two Mambembe/Inacen awards in Rio de Janeiro, in 1980 and 1982. Hence, she had the opportunity to continue sharing the stage with directors such as Lúcia Coelho, Karen Acioly, Dudu Sandroni, among others.

During this period, she won the Mambembe Best Set Award, in 1988 for *Um peixe fora d'água* [A fish out of the water], written and directed by Sura Berditchevsky, and, in 1990, for *Peter Pan*, also by Sura. In the following years, noteworthy productions included Tim Rescala's *Pianíssimo*, directed by Karen Acioly, for which she created a giant piano set inside which a lot of the action took place. For her work in Marcia DuValle's *Calendas de primavera* [Spring calends], performed in the gardens of the Republic Museum, she won the Coca-Cola scenography award in 1993. At the end of that year she worked on the production of Tim Rescala's *A orquestra dos sonhos* [Dream orchestra], an opera for kids, at the Banco do Brasil Culture Center. She continued to win awards in the area until 1998, when she received the Coca-Cola Award for the stage for Rosyane Trotta's *Encantos* [Enchantment], directed by her brother Ricardo Kosovski.

"An important aspect in the 1990s: Ney Madeira was in my creative life, first as an assistant and then as a partner." She shared countless creations with Ney in the forthcoming years. Overall, Ney would do costumes and Lidia would do scenography. And so they did until 2006.

Her partnerships expanded, however, beyond kids' plays and she was scenographer for many directors in her generation, such as Renato Icarahy and Antonio De Bonis. She gained experience with groups with the Núcleo Carioca de Teatro [Center of Theater of Rio de Janeiro], directed by Luiz Arthur Nunes, and in the late 1990s, with the Atores de Laura Company, in three of their productions, directed by Daniel Herz and Suzana Kruger. In this duality working with directors and their casts on one side, and with groups on the other, she noticed differences in different ways of producing a show and how these affected the artistic results obtained by a scenographer.

During that same period, the musicals phenomenon was also calling in Rio de Janeiro, and she had the privilege of designing scenography for productions like Bob Fosse's *My Sweet Charity*, directed by his American disciple Gene Foot, in 1993. In that period, the stage of the Banco do Brasil Culture Center's theater was beginning to house experiences with MPB (Brazilian Popular Music) songwriters' and authors' biographic musicals. Several such productions were enacted with scenography designed by Lidia, such as *Lamartine Babo II* and *Dolores*, about Dolores Duran, both directed by Antonio De Bonis; the remarkable Fátima Valença's *Pixinguinha*, directed by Amir Haddad, and Zé Trindade Neto's *Samba Valente de Assis*, about the composer Assis Valente; *Chico Viola*, about Francisco Alves, written and directed by Luiz Arthur Nunes; Douglas Dwight's and Fátima Valença *Elis, a estrela do Brasil* [Elis, the Star of Brazil], directed by Diogo Villela, among others.

Her time with the Group of the Show Stage Demolitions and Construction, in 1992, working with Marcos Vogel, led her to design a project for a small Elizabethan Theater made entirely of recycled materials, with wood from street market boxes, collapsible, which traveled from the open stage at the Glaucio Gil Theater to the gardens of the Republic Museum and to the patio at UniRio. Only Shakespeare's plays were performed in her theater: *The merry wives of Windsor*; *The two gentlemen of Verona* and *The tragedy of Othello*. This project granted her a nomination for the Shell Award.

In the first years of 2000, still at the Banco do Brasil Culture Center in Rio de Janeiro, she designed "pocket operas" directed by the then young art director André Heller, such as Bertolt Brecht and Kurt Weill's *The Threepenny Opera*, and *O anjo negro* [Black Angel], an unperformed opera by Nelson Rodrigues, directed by J. Guilherme Ripper.

Her experience with musicals of various natures, at times requiring strong historic references and under the wing of several directors broadened her range of scenographic solutions. This made her realize that scenography is a trade and an art – an exercise in generosity, in which often times the most important thing is to "create a space", as best as you can, for actors and choirs to perform. That is, having a discreet and appropriate attitude as a creator and being elegant as a chameleon blending against the background and disappearing in it.

In 1997, she won the Shell award for her scenography for *O malfeitor* [The wrongdoer], based on a Chekhov's tale and directed by Rosyane Trotta. For the story of the fisherman condemned for stealing bolts from a railway station, she built a sounding scenario on rails, a police station that would slide through the basement stage at the Laura Alvim Theater.

A special year for her was 1999, when she had the pleasure of developing three creative processes with three of the great Brazilian theater directors at the same time: Augusto Boal, Amir Haddad and Luiz Arthur Nunes. With Boal, she designed the scenography for the samba-opera *Carmen*, with Bizet's libretto and musical arrangements by Celso Branco and Marcos Leite; for Luiz Arthur she designed the scenography for Leilah Assumpção's *O momento de Mariana Martins* [Mariana Martins' Moment]; and, with Amir, she did Shelagh Delaney's *A taste of honey*.

In 2000, she designed the scenography for Molière's *The misanthrope*, featuring Tonico Pereira and directed by Amir Haddad, at the Banco do Brasil Culture Center.

More recently, in partnership with Marcelo Lipiani, she was nominated for the Shell awards for her stages for Jean-Pierre Bacri's *Cozinha e dependências* [Kitchen and surrounding areas] and *Um dia como os outros* [A day like any other], directed by Bianca Byington and Leonardo Netto, at the Poeira Theater.

Since 1996, Lidia added exhibition scenography projects to her range. Among her many exhibition, of note there is her expo at the Banco do Brasil Culture Center-RJ, *O Rio jamais visto* [Rio unseen], about architectural and urban design projects not implemented in the city of Rio de Janeiro, curated by the architects Alfredo Britto and Ana Luiza Nobre (1998); the exhibition for the centennial of Pierre Verger, *O olhar viajante de Pierre Fatumbi Verger* [Pierre Fatumbi Verger's traveler eye], promoted by the Pierre Verger Foundation, curated by Raul Lody and premiered at the Correios Culture Center in Rio de Janeiro (2002), having then traveled across culture centers and galleries in Brazil over two years; and, in 2008, the exhibition *Mulheres Reais: modas e modos do Rio de D. João VI* [Real Women: fashion and mannerisms of D. João's Rio], an official exhibition by the Rio de Janeiro town hall for the commemorative year of the opening of Rio de Janeiro's ports, curated by Emilia Duncan and Claudia Fares, premiered at Casa França-Brasil. In 2011, she designed for the exhibition *Copacabana: Panoramas do Rio*, for The Year of Brazil in Belgium, part of the event called Europália, held yearly in Belgium and bordering countries, such as Holland.

In addition to creative art and promotional architecture, her experience in the movie industry was in costume design in Hugo Carvana's feature film *Vai trabalhar vagabundo II* [Go to work vagabond II], in art direction in Maria Adelaide Amaral's *Meus queridos estranhos* [My dear strangers], with Daniel Filho and Suely Franco.

She was the Performing Arts Director of the RioArte Foundation, body of the Rio de Janeiro town hall, and manager of the Espaço Cultural Sergio Porto's theater between 2000 and 2001. Since 1996, she has been a professor in the Scenography Department of the School of Theater and in the Post-graduation program of the Federal University of Rio de Janeiro, UniRio, where, between 2009 and 2011, she coordinated the post-graduation program on Performing Arts/PPGAC-UniRio and implemented the Program's official journal, O Percevejo Online, of which she is the executive director with Ana Maria Bulhões de Carvalho.

In 2007, she was responsible for coordinating Brazilian Scenography Schools in the Prague Quadrennial PQ-07, curated by Antonio Grassi. Since 2008, Lidia has applied herself to research on scenography and theatrical architecture in the interdisciplinary lab that she has created and coordinates at UniRio, namely LINCE (Laboratório de Investigação Cenográfica – Scenography Investigation Lab).

Lidia claims to still be the same dream buyer – as she defines the art of scenography –, passionate about the many stages that life has kindly put before her over the years.

Excerpt written based on information available in the Itaú Cultural Encyclopedia, in an interview to Espaço Cenográfico de São Paulo during a Forum in Brasília, during the Caixa Econômica Federal project "Espaço Cenográfico visita Brasília" held in June 2007, and in her CV in the CNPq Lattes platform and on the website (www.lidiakosovisk.com).

LINA BO BARDI

Achillina Bo • Rome, Italy, 1914 – São Paulo, SP, 1992

Lina Bo Bardi was born in Rome, Italy. She graduated from the School of Architecture of the University of Rome. Many of her studies were based on observation of the ancient monuments of that center of classic culture. In Milan, she worked in the office of the renowned architect Giò Ponti.

In 1946 she married Pietro Maria Bardi, one of the most acclaimed Italian journalists, a modern thinker and great promoter of arts. She came to Brazil in that same year, where she met architects and artists like Lucio Costa, Niemeyer, Athos Bulcão, Burle Marx and Portinari.

In 1947, Pietro was invited by the entrepreneur and journalist Assis Chateaubriand to launch an arts museum in Brazil, initially set up on four floors of the Diários Associados, Chateaubriand's business conglomerate. The museum headquarters on Avenida Paulista were designed by Lina Bo Bardi. That was the birth of the Assis Chateaubriand Arts Museum of São Paulo – MASP. She also designed the Modern Arts Museum of Bahia, as well as Sesc Pompeia, in São Paulo, a sports and culture complex built on the site of a former fridge factory; the building of Diários Associados, also in São Paulo; the Glass House, name by which the house of Lina and Pietro became known, in the Morumbi neighborhood, in that very city. She renovated a 16th century architectural complex, Solar do Unhão, in Salvador; the restoration of Casa do Benin [Benin's House] and Casa do Olodum [Olodum's House], both historical buildings in Salvador; the Butantã Institute Museum, in São Paulo; and the new headquarters of the São Paulo City Hall, the so-called Palácio das Indústrias [Palace of Industry].

A dynamic artist, naturalized Brazilian in 1951, Lina Bo Bardi expanded the scope of her profession to several areas, working in movies, theater, visual arts and furniture design. Part of her work was carried out in Salvador, in Bahia, where she lived between 1958 and 1964 by invitation from the dean of the newly created Federal University of Bahia (UFBA).

She designed several theaters. In the city of São Paulo, she was responsible for Masp, Sesc/Fábrica Pompeia and the Oficina Theater; in Jundiaí, she created the Politeama; in Rio de Janeiro, the Bar Theater, on Urca Hill.

She was the editor of the *Habitat* magazine, under the pseudonym Alencastro, and wrote articles for several magazines. She organized exhibitions curated and designed by her, such as *A mão do povo brasileiro* [The hand of the Brazilian people], at MASP (1969); *Design no Brasil: história e realidade* [Design in Brazil: history and reality], at Sesc Pompeia (1982); *Mil brinquedos para a criança brasileira* [A thousand toys for Brazilian children], at Sesc Pompeia (1982); *Caipiras, capiaus: pau a pique*, at Sesc Pompeia (1984); *Entreato para crianças* [Entr'acte for children], at Sesc Pompeia (1985); and *África negra* [Black Africa], at MASP (1988).

Her work as a scenographer was innovative. She began in Bahia with the The Threepenny Opera, directed by Martim Gonçalves at the Castro Alves Theater, in 1960. In the following year, at the same theater, she designed scenography and costumes for the Albert Camus' play Caligula.

However, her most important works in theater were at the Oficina Theater, with the director José Celso Martinez Corrêa. Two hugely successful examples are the scenography and costume designs for Brecht's In the jungle of cities, in 1969, and *Gracias Señor* [Thanks Sir], in 1971, at the Tereza Rachel Theater, in Rio de Janeiro.

With the director Cacá Rosset, she designed scenography and costumes for *Ubu – folias physicas, pataphsycas e musicaes*, in 1985.

In the film industry, she designed scenography and costumes for George Jonas' *A compadecida* [The Compassionate] (1968), and André Faria's Prata Palomares (1970).

Lina Bo Bardi was also an educator. She created and directed the Industrial Design course at the Masp's Contemporary Arts Institute (IAC) and lectured in the School of Architecture and Urbanism of the University of São Paulo.

She compiled and wrote the book Lina Bo Bardi, which offers a comprehensive overview of her life and work.

LUIZ CARLOS RIPPER

Luiz Carlos Mendes Ripper • Rio de Janeiro, RJ, 1943 – Rio de Janeiro, RJ, 1996

A graduate in Languages, Arts and Architecture from the University of Brasília, Luiz Carlos Ripper was a scenographer, stage architect, stage lighting designer, producer and theater director. In the film industry he worked as an art director and screenwriter for renowned directors, such as Nelson Pereira dos Santos, Cacá Diegues, Arnaldo Jabor, Walter Lima Júnior and Júlio Bressane.

He was an educator, who lectured in Arts Education, Performing Arts, Visual Arts and Scenography courses. He was involved in the educational reform of the School of Visual Arts of Parque Lage, in Rio de Janeiro, and, in that city, he also taught scenography in the Brazilian Institute of Architects, in the Pontifical Catholic University and in the School of Architecture of the Santa Úrsula University. He also lectured in the Center of Cultural Extension of the University of Brasília.

Seeking his own cultural expression, he designed provocative scenography projects, which reflected the innovative spirit of the major groups from Rio de Janeiro in the 1970s.

In 1986, he created and became the director of the Technical Center of the former National Foundation of Performing Arts (Fundacem), in Rio de Janeiro, where he compiled an invaluable technical and theoretical archive on visual elements in the performing arts. Ripper also determined the scope of the body's work. Among other activities, the Technical Center focused on research, planning, teaching and building and renovation support for scenic spaces. During his administration, Ripper worked to create study groups, promoting reflections about the field of scenography.

In the 1950s and 1960s, his relationship with Darcy Ribeiro encouraged him to discover the regional differences within Brazil, the variety of crafted and conceptual materials available. His symbolic references were also broadened at the time with the creators of the New Cinema and experimental theaters: Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Leon Hirszman, Walter Lima, Cacá Diegues, and Zé Celso. By expanding his repertoire of languages, he consolidated the experimental character of his work.

He would plan his designs so that they seemed taken from the real world and installed on the stage as objects that "would not fit", thus affording scenography its own dramatic weight.

He often worked concurrently as director, producer, scenographer, and costume and lighting designer. Among his noteworthy works in the 1970s, there are scenography and costume design for José Vicente's *Hoje é dia de rock* [Today is rock day], directed by Rubens Corrêa (1971), and for José Wilker's *A China é azul* [China is blue] (1972). Costumes won awards in both productions – the first won the State Governor Award and the last won the Molière Award.

Ripper's scenography for these productions aimed to integrate actors and audience – action took place on a walkway surrounded by spectators.

Of note there are also his direction, scenography and costume design for Paulo Afonso Grisolli's Avatar (1974); *A Torre de Babel* [Babel Tower], produced by the Ruth Escobar Theater (1977); José Ignácio Cabrujas's El día que me quieras (1980); and Dacia Maraini's *Extra-vagância* [Extra-vagance] (1988), which won the Shell Award for Stage Design.

In the late 1980s, he focused on researching visual and technical fusion between highly different materials, such as a piece of bamboo and a steel object, seeking a harmonious expression amidst the tension between materials.

His work in the film industry won him six Golden Owls, by the Brazilian Film Academy. As art director, he worked on *Xica da Silva* (1976) and *Quilombo* (1983), both by Cacá Diegues; *Azyllo muito louco* [Crazy Azyllo] and *Fome de amor* [Hungry for love], by Nelson Pereira dos Santos; and Leon Hirszman's *São Bernardo*, among other films. He also wrote a few scripts, such as *Fome de amor*, starred by Leila Diniz (1968).

He taught scenography courses in several cities across Brazil, as well as made lectures and workshops. His educational work was primarily devoted to training professionals who would reflect on their creative process and who would have access to both artistic and technical knowledge.

In 2001 the Audiovisual Department of the Ministry of Culture paid him tribute, creating the Luiz Carlos Ripper Award of Art Direction.

MÁRCIO MEDINA

Márcio Munhóz Medina • São Paulo, SP, 1955

Scenographer and costume designer, Márcio Medina studied at School of Fine Arts of São Paulo, in 1978. He is also a visual communications and advertisement & marketing graduate. Following a performance of Macunaíma, by Antunes Filho, he was inspired by theater and scenography opportunities. In the production, a newspaper sheet on a black stage represented an island.

In 1976, Márcio Medina designed scenography and costumes for Bertolt Brecht's The threepenny opera, directed by Antonio Mercado. Two productions directed by Marcio Aurélio then followed: William Shakespeare's *Hamlet* (1981), and Geraldo Carneiro's *Divina encrenca* [Divine trouble] (1981).

During that time he also designed scenography for William Shakespeare's *Othello*, starred by Juca de Oliveira (1983). In the following year he worked on the Brazilian writings reading cycle, designing scenography for the reading of Oswald de Andrade's *O homem e o cavalo* [The man and the horse], directed by José Celso Martinez Corrêa.

For João Guimarães Rosa's *Meu tio, o Iauaretê* [My uncle, the Iauaretê], directed by Roberto Lage (1986), Márcio Medina worked with clean spaces, referring to the dry climate of the *Brazilian dry lands* (Sertão). A strikingly different proposal was his design of cabaret for a dance show *Emoções baratas* [Cheap emotions] (1987), produced by José Possi Neto.

For Ibsen's *Peer Gynt*, directed by Roberto Lage and starring Dan Stulbach (1989), he designed both scenography and costumes. Then he worked on Beatriz Azevedo's *O lamento de Ariadne* [Ariadne's lament], with Cibele Forjaz (1990), in which the stage refers to the Minotaur labyrinth.

In the 1990s, Medina designed several scenography projects in Italy, including for Plínio Marcos' monologue *25 homens* [25 men], directed by Roberto Bacci (1991), and *Uma vida defeituosa* [A faulty life], with the same director (1997). Concurrently, he was still working on Brazilian productions, such as Ivaldo Bertazzo's *Luz calma e volúpia* [Quiet light and voluptuousness] (1991); Leo Lama's *Perdidos na praia* [Lost at the beach], directed by Fauzi Arap (1994); Reinaldo Maia's *Verás que é tudo mentira* [You will see that it is all a lie] (1995); *A quarta estação* [The fourth station], written by Fauzi Arap and Ricardo Halac (1996); and *Ensaio para Danton* [Essay for Danton], adapted from German dramatist Georg Büchner's play The death of Danton, with the Companhia do Latão group (1997). He designed scenography for Juca de Oliveira's *Caixa dois* [Slush fund] (1997).

Among the numerous awards won by him, of note there is the Shell Scenography award for his work in Antônio Rogério Toscano's *Sacromaquia*, directed by Maria Thaís (2000), and *Um trem chamado desejo* [A train called desire], created by the Galpão Group and directed by Chico Pelúcio (2001).

Also with the Galpão Group, Medina worked on *O partido* (The party), free adaptation of Italo Calvino's novel *The Cloven Viscount*, directed by Cacá Carvalho (1999). The production is about people who are between two options and cannot see the whole. In order to represent them, Medina designed half and half costumes – the left side would be one character and the right side another.

In 2002 he designed scenography and costumes for a new production of William Shakespeare's *Hamlet*, directed by Francisco Medeiros and performed at the Popular Theater at SESI. In the following year he was one of Brazil's representatives at the Prague Quadrennial.

In 2011 he designed scenography for Harold Pinter's *The Lover*, by, directed by Francisco Medeiros. In this show, Medina used blinds to allude to the ambiguity of characters.

According to him, the stage is not simply a spatial construction:

> [...] Scenography is not just about what you put in that space [...] scenography is the actual space. Sometimes people fill up the space, instead of viewing it for what it is. The space is the theater, the box [...] It [scenography] must reach beyond the concept of a static, sane stage, like an autonomous and passive illustration of the scene. I think that scenography has to be an integral part and has to visually express the atmosphere, the meaning of the dramatic text and of the show.[1]

---

[1] *Espaço Cenográfico News*, nº 19, December 2002, São Paulo, SP, p. 6.

MARCIO TADEU

Marcio Tadeu Santos Souza • São José do Rio Preto, SP, 1949

Architecture graduate by FAU-USP and theater performance graduate by EAD-USP, Márcio is a scenographer and costume designer, graphic artist and actor. Some of his scenography designs include: Wilhelm Reich's *Escuta Zé* [Listen, Zé], adapted by Marilena Ansaldi and directed by Celso Antunes (1977), for which he also designed costumes; Bertolt Brecht and Kurt Weill's *The seven deadly sins*, directed by Celso Nunes (1984); Carlos Alberto Soffredini's *Na carrera do Divino* [On the tail of the Divine], directed by Paulo Betti (1979); Fernando Arrabal's *Cerimônia para um negro assassinado* [Ceremony for a murdered negro], also directed by Paulo Betti (1977), for which he won the State Governor award; Bertolt Brecht and Kurt Weill's *Rise and Fall of the City of Mahagonny*, directed by Ademar Guerra (1976); Plínio Marcos's *Dois perdidos numa noite suja* [Two lost guys on a dirty night], directed by Fauzi Arap (1987), for which Márcio designed scenography and costumes, as well as visual programming; Leilah Assumpção's *Adorável desgraçada* [Adorable unfortunate], by, also directed by Fauzi Arap (1994);Edward Albee's *Zoo story,* directed by João Albano, at the Odeon Cafe-Theater (1978); Naum Alves de Souza's *No Natal a gente vem te buscar* [We'll come get you at Christmas], directed by João Albano, Ruth Escobar Theater (1990); Alcides Nogueira's *Antares*, directed by Francisco Medeiros (1990); and Noemi Marinho's *Homeless*, also directed by Francisco Medeiros (1991), which was nominated for the Shell Award.

For his stage and costumes for *One thousand and one nights*, directed and adapted by Lu Martin, TBC – Assobradado Theater 1989 (1990), he won the APCA Award for best scenography, the Apetesp

Award for Best Stage and Costume design, and a nomination for the Molière Award. With *O saci* (written, directed and adapted by Vladimir Capella, 1993), Márcio was acknowledged once more: Apetesp Award for Best Stage and Costume Design.

In many of these works, Márcio was a member of the groups Lux in Tenebris and Teatro dos Benditos Malditos.

He participated as scenographer in the Prague Quadrennial four times, with the exhibitions *Werther* (1995), *O teatro de Eugênio Kusnet* [The theater of Eugênio Kusnet] (1999), *Lear para nossos tempos* [Lear for our time] (2003) and *Nelson Rodrigues mostra a vida como ela é* [Nelson Rodrigues depicts life as it is] (2007). He represented the State University of Campinas (Unicamp) in the Quadrennial exhibitions of Scenography Schools, from 1995 to 1999. In 2003, he was also part of the Scenofest exhibition, an educational project promoted by the Quadrennial and by International Organization of Scenographers, Theater Architects and Technicians (Oistat).

His desire to pursue this profession stemmed in his childhood in the town of Taubaté, state of São Paulo, when Marcio Tadeu watched a TV production of Friedrich Dürrenmatt's The visit, with Laura Cardoso:

> That gave me such a rush that I couldn't sleep all night and I was up the other day certain that I wanted to work in theater. From then on I began doing drama at school, with amateur groups, things that would be available in Taubaté. Of course, because I drew, I already had the hang of these things, so I would design stage and costumes. I remember the amateur theater things I would do, extremely laughable in scenography, but incredibly pure. Nonetheless, I believe this is the way forward, i.e. just by doing it, because there is no learning without practice.[1]

He became closer to theater while studying architecture, where he learned from renowned lecturers, such as Sérgio Ferro, Renina Katz, Flávio Império and Flávio Motta. He was involved with the Theater of the University of São Paulo, or Tusp, and then studied at the School of Performing Arts (EAD). He took an interest in the scenography of their productions.

The Eugênio Kusnet Arena Theater played an important part in his professional education:

> Slowly the space would actually make me aware, through my mistakes, and warn me of tension points, dispersion areas, energy flows, levels, power lines, places where scenes grow in the audience's eye and places where they inexplicably fade away. If we don't learn to feel, to read the atmosphere of a space, we'll be stroking in the dark, and we may even do scenography, but we won't free it. The exposition of these scenographic processes is a means of reflecting upon the actual space – a unique, asymmetrical and intimate space, such as the Eugênio Kusnet's.[2]

He worked as a scenographer at TV Cultura (broadcaster) for about three years, which gave him a new perspective of time, because TV requires fast-paced scenographic problem solving.

He also designed scenography for dance shows, such as the Ballet Stagium's, which is a very particular field of work: "Scenography for dance shows requires large unobstructed spaces and a lot of color and light work".[3]

According to him, before designing a stage project one must gather references and feel the atmosphere of the show. He has a very comprehensive view of scenography, thanks to his experience as an actor: "I love working on stage, which is why I have this ability to perceive how actors feel within the space of a particular stage. A scenographer's education depends of a host of information combined with practice, which is essential; there is no point in learning just the theory."[4]

In addition to scenographic creations and several other roles undertaken by him in theater, Marcio Tadeu is also prominent for his educational activities – he created the Department of Performing Arts at Unicamp, where he teaches Scenography and Arts Teaching Career, which is equivalent to a post-graduation.

---

[1] *Espaço Cenográfico News*, nº 6, October 1998, São Paulo, SP, p. 5.

[2] Catalogue "Espaço da cena latino-americana" (Latin American Scene Space), exhibition at the Latin America Memorial, São Paulo, SP, 1998. p. 25.

[3] *Espaço Cenográfico News*, nº 6, October 1998, São Paulo, SP, p. 5.

[4] Idem.

MARCOS FLASKMAN

Rio de Janeiro, RJ, 1944

He has a degree in Architecture by the Federal University of Rio de Janeiro. He specialized in stage set design and scenic architecture in France, being part of the generation of Brazilian architect-scenographers. Early in his career, still in his youth, he promoted, along with other young and unsettled artists, a renewal of ideas in Rio de Janeiro's theatrical productions.

In 1964, he produced works with directors such as Tite de Lemos, in *The Tempest*, and Paulo Afonso Grisolli, in *Morts sans sépulture* [Dead without a Sepulture]. Awarded artist, in 1965 he created the spectacle *O labirinto* [The Labyrinth], directed by Luiz Carlos Maciel, and in the same year he received the Molière Award as best scenography for Clifford Odetts' *A vida impressa em dólar* [Life Printed in Dollars], directed by Paulo Afonso Grisolli. Another remarkable production was Bertolt Brecht's *O sr. Puntilla e seu criado Matti* [Mr. Puntila and his Man Matti], staged by Flávio Rangel in 1966, in which architectonic solutions with the aid of straight lines create the scene with a geometric precision.

It was also his the scenography for the first staging in Rio de Janeiro of Plínio Marcos' debut play, in 1967, *Dois perdidos numa noite suja* [Two Lost Souls in a Dirty Night], directed by Fauzi Arap. In 1968, for LeRoi Jones' *O poder negro* [A Black Mass], directed by Fernando Peixoto, he constructed over the rotating stage of Oficina Theater a subway wagon, obtaining great success involving the audience. He received another Molière in 1968 as best scenographer, with Euripides' *Hippolytus*, directed by Tite de Lemos.

In 1969, in the Ipanema Theater, once again directed by Fauzi Arap, he created, with a suggestive impact, the desolate interior of a bank agency, where José Vicente's *O assalto* [The Robbery] takes place. All his talent can be seen in 1970, in the play *Alice no país divino-maravilhoso* [Alice in Divine Wonderland], a very imaginative tropicalist staging created by Flaskman, an adaptation of Lewis Carroll's novel by Paulo Afonso Grisolli. In 1967, for Dürrenmatt's *Seria cômico… se não fosse sério* [It would Be Comical… If It Wasn't Serious], he is precise in creating an austere living room for the general, as requested by the original. It is also his the luxurious scenography for Louis Verneuill's *O amante de madame Vidal* [Madame Vidal's Lover], a great moment of Fernanda Montenegro. In Shakespeare's *Coriolano* (1974), he used a rustic visual and created an adequate scenography for the harsh and somber staging of Celso Nunes.

In 1975, he received another Molière Award, having created an overfilled and desolated interior of a somewhat abandoned theater, where the action of Fauzi Arap's *Pano de boca* [Fabric for Mouth] takes place, a sensitive direction by Antônio Pedro. Also in 1975, he created two stage sets with a complex architectonic basis and with big movements of machinery built for Alan Ayckbourn's Absurda pessoa [Absurd person], directed by Renato Borghi, where three kitchens are placed in a rotatory stage, allowing each of them to be used in a specific act; and the neoclassic and austere main room of a country house in the United States where the action of Eugene O'Neill's *A mais sólida mansão* [More Stately Mansions] takes place, which demands very precise settings, a play directed by Fernando Torres.

Another good moment of his creativity can be seen in Peter Shaffer's *Equus*, also directed by Celso Nunes (1976), in which he uses only a big circular practicable and a few scenic objects, easing, with this visual cleanliness, the imaginative reach of the drama. Flaskman projects for Nelson Xavier's *Trivial simples* [Simple Trivial], in 1976, a miserable interior; and, in 1977, a middle class-room, somewhat gaudy, for Millôr Fernandes' delicious comedy *É…* [Yeah…], where once again we can see Fernanda Montenegro shining. In the following year, he debuted as director, with *Nó cego* [Blind Knot], an allegoric drama written and interpreted by Carlos Vereza, in which the somber and almost medieval scenography is much better than his directing.

In 1980, the stage set for Oduvaldo Vianna Filho's *Rasga coração* [Rip Heart], where he used big interlinked practicables through stairs that allow multiple passing between times and spaces required by the play, is representative of a grandiose and innovative staging. Away from the stages, in the 1980s, Marcos Flaskman started to devote himself to the architecture of scenic buildings, theaters and auditoriums, producing expressive results and contributing to offer the country better technical conditions in artistic spaces. To Sesc (Social Service of Commerce), he developed many theater projects, in several states. It is also his the project for Palace (an auditorium), in São Paulo, and the big renovation of Cine Belas Artes' movie theaters, which unfortunately is now closing its doors. In Rio de Janeiro, the Maison de France Theater was restored in 1991 under his supervision. In 1992, he was responsible for the scene-technical project of Itaú Cultural's blue room. In 1993, he projected two large theaters for the Anhembi Communication Center.

In cinema, he debuted in 1967 with Leon Hirszman's *Garota de Ipanema* [Girl of Ipanema], and also worked, in 1968, in Walter Lima Junior's *Brasil ano 2000* [Brazil Year 2000]; Neville D'Almeida's *Os sete gatinhos* [The Seven Kittens], in 1977. In the 1980s, he worked in several productions, even in some foreign films made in Brazil, such as Stanley Donen's *Blame It on Rio* (1984), John Boorman's *The Emerald Forest* (1985) and Paul Mazursky's *Moon Over Parador* (1988).

From the beginning of the 1990s, with the restart of the Brazilian production, he worked in *O mistério de Robin Hood* [The Mistery of Robin Hood], in 1990, and *Os trapalhões e a árvore da juventude* [The Trapalhões and the Tree of Youth], both directed by José Alvarenga; and, in 1990, in *Barrela, escola do crime* [Rape in Jail, school of crime], directed by Marco Antônio Cury. He was also the art director of Bruno Barreto's *Four Days in September* (1996); *Villa-Lobos, uma vida de paixão* [Villa-Lobos, a Life of Passion], in 1999, directed by Zelito Viana; Daniel Filho's *The Inheritance* in 2001; Miguel Faria Jr.'s *The Xango from Baker Street*, in 2001; Monique Goldenberg's *Benjamin*, in 2003; *Sexo, amor e traição* [Sex, Love and Betrayal], directed by Jorge Fernando, in 2003; and *O vestido* [The Dress], in 2003, by Paulo Thiago.

In 2005, he received the award for best art direction in Brasília Festival with Ruy Guerra's *O veneno da madrugada* [The Dawn Poison]. In the same year, he also worked in *Vinícius*, by Miguel Faria Jr. In 2006, he worked in *Irma Vap: the return*, by Carla Camurati; and also the big hit *If I Were You*, by Daniel Filho, with the renowned actors Tony Ramos and Glória Pires. Also in 2006, he worked in Sérgio Rezende's *Zuzu Angel*. In 2009, he worked as the art director in Walter Carvalho's *Budapest* and Daniel Filho's *Time of Peace*.

MARCOS PEDROSO

Maringá, PR, 1965

Scenographer and costume designer, he is also a visual artist. He usually designs sets in unconventional spaces, e.g. urban interventions designed for the Teatro da Vertigem Company, which is a group that explores new scenic spaces. In such spaces, the dramaturgy steers the work of scenography designing the space:

> Our setup process is slightly different, because the lighting, the setting, the costumes, the music, or an idea stemming from the space concept determine what all other parts will do and vice-versa. In fact, our concern is how to manage the space to convey the content of the show to the public; how the acting in that space relates with the audience – how can the space bring the audience closer to the concept. This is also cool; ultramodern.[1]

As explained by the scenographer, dramaturgy uses several references to communicate with the audience:

> The group and the audience must understand the relationship between the script and the space. It is a work of "dressage", that is, dressing spaces with all these references from the public domain. However, the idea is not to do as in filmmaking, i.e. to recreate these spaces, but to use what they already have and transform them without losing their original meaning.[2]

With Teatro da Vertigem, Marcos Pedroso completed the *Bible Trilogy*, comprised by the plays *Lost Paradise* (1992), free adaptation by Sérgio de Carvalho of a John Milton's poem, performed at the Church at Consolação, in downtown São Paulo; Luís Alberto de Abreu's *O Livro de Jó* [The Book of Job] (1995), performed at the Humberto Primo Hospital, also in São Paulo; and *Apocalipse 1,11* [Apocalypse 1:11] (2000), written by Fernando Bonassi and inspired by the Saint John's Book of Revelation, by, set up in the old Prison of the Hippodrome, also in São Paulo.

For *The Book of Job,* Marcos Pedroso used the sense of smell as a scenographic element: he surrounded the audience with a slight smell of chloroform and ether, to convey a hospital environment.

In the film industry, he had his debut as an art director in Sylvio Pinheiro's short animation *The Masp movie: o filme do Masp* (1986). His first feature film was Laís Bodanzky's *Bicho de 7 cabeças* [Seven-headed beast] (2000), starring Rodrigo Santoro. This was followed by Karim Aïnouz's *Madame Satã* (2002); Marcelo Gomes' *Cinema, aspirinas e urubus* [Cinema, aspirin and vultures] (2005); Sérgio Machado's *Cidade Baixa* [Lower City] (2005); João Falcão's *A máquina* [The machine] (2005); Beto Brant's *Crime delicado* [Delicate crime] (2005); Karim Aïnouz's *O céu de Suely* [Suely's sky] (2006), for which he also designed costumes; Chico Teixeira's *A casa de Alice* [Alice's house] (2007); Laís Bodanzky's *Chega de saudade* [No more longing] (2008); and Roberto Moreira's *Quanto dura o amor?* (How long love lasts?) (2009).

---

[1] *Espaço Cenográfico News*, n° 19, December 2002, São Paulo, SP. p. 34.

[2] Idem, p. 35.

He has also been working as art director for TV productions. In 2005 he worked on *Carandiru: outras histórias* [Carandiru: other stories], directed by Hector Babenco, Walter Carvalho and Roberto Gervitz.

In 2010, he was the art director for *Kastelo*, by the Teatro da Vertigem group, written by Evaldo Mocarzel and directed by Eliana Monteiro. Free recreation of Franz Kafka's *The castle*, the story is set in a commercial building where actors appear hanging from suspended platforms used in construction or cleaning of building exteriors. The Teatro da Vertigem group also innovated with this performance space – actors performed inside and at the facade of the Sesc building on Paulista Avenue.

MARIA BONOMI

Maria Anna Olga Luiza Bonomi • Meina, Italy, 1935

A drawing graduate from the Columbia University, New York, in 1956, Maria Bonomi is a scenographer, costume designer, engraver, sculptor, painter, muralist and curator. She came from Italy in 1946 and naturalized as Brazilian in 1953.

Her first individual exhibition, in the Modern Arts Museum of São Paulo (MAM-SP), won her the Leirner Award in 1956.

She studied engraving at the Pratt Graphics Center of New York with the Chinese painter Seong Moy, which broadened her technical and artistic horizon. In 1958, she had her first individual exhibition in New York, which was visited by the Spanish painter Salvador Dalí.

Back to Brazil, she partnered with Lívio Abramo and opened the Gravura Studio, in São Paulo. She was also responsible for organizing the book *Álbum Brasil*, compiled by Sérgio Buarque de Hollanda, with images of her own engravings, as well as Lívio Abramo's and João Luís Chaves'.

In the 1960s, she worked as a scenographer and costume designer primarily for productions directed by Antunes Filho, with whom she was married. In her first scenography design – Arthur Miller's *The crucible* – she already won the APCA award, in 1960. This was followed by Roberto Freire's *Sem entrada e sem mais nada* [No entry and nothing else], both directed by Antunes Filho.

In 1962, she won another APCA award for her costumes for Federico García Lorca's *Yerma*, also staged by Antunes Filho. She also designed scenography for Arthur Miller's *Death of a salesman*, directed by Flávio Rangel, starring Dionísio Azevedo, Cleyde Yáconis and Juca de Oliveira, among others.

One of her most awarded projects was the scenography and costumes design for William Shakespeare's *Taming of the shrew*, directed by Antunes Filho (1965). She won the Molière and the Saci Awards for Best Scenographer; the *O Estado de São Paulo* newspaper award for scenography and costume design; the APCA award for best costume designer, and the State Governor award for Best Scenographer. Also working with Antunes Filho, she designed, in 1967, the scenography for Frederick Knott's *Black-Out*, by, reproducing an authentic New York apartment to stage the performance.

In 1968, she won another award for Arnold Wesker's *The kitchen*, namely the State Governor Award for Best Scenographer. *Next she won best costume design* (1970) for Henrik Ibsen's Peer Gynt and best scenography for Oduvaldo Vianna Filho's *Corpo a corpo* [Flesh against flesh] (1971).

In the state of Paraná, she worked in two productions directed by Ademar Guerra: Renata Pallottini's *A Colônia Cecília* [The Cecília Colony] (1984), and Álvares de Azevedo's *Noite na taverna* [Night on the tavern] (1989).

In the 1990s and early 2000s, Maria Bonomi chose to focus almost exclusively on visual arts. However, in 2003, she began working as a scenographer again in Maria Adelaide Amaral's *Tarsila*, directed by Sérgio Ferrara. In 2005, she worked again as a scenographer and costume designer for Ignácio de Loyola Brandão's *A última viagem de Borges* [Borges' last trip], directed also by Sérgio Ferrara.

As an engraver, she was the biggest winner of the São Paulo (1965) and Paris (1967) Biennales, where she displayed her panels on walls, instead of on benches and windows as usual. In 1972, she was acclaimed for her exhibition *Solombras*.

Her works can be found in several public spaces in São Paulo, such as the altar of the Mãe do Salvador church; the tin and aluminum panels *Imigração e Substituição* [Immigration and Substitution], in the Bandeirantes Palace; the two concrete cubes called *Construção de São Paulo* [Building of São Paulo], in the Jardim São Paulo subway station; the sculpture named *Páginas* [Pages], for the State Public Archive Garden; the panels at the Jorge Rizkallah Jorge building and the Syrian Sports Club; and the *Epopeia paulista* [São Paulo Epic] panel at the Luz Train Station, in the corridor that connects the subway station and the Metropolitan Rail Company station.

In 1979, she won a Major Critics Award for her concrete panels called *Arrozal de Bengüet* [Bengüet's rice field] at the Maksoud Plaza Hotel. Her panel *Futura memória* [Future Memory] is in the Latin America Memorial, as well as the panel *Etnias: do primeiro e sempre Brasil* [Ethnicities: from the first and always Brazil], in the tunnel that connects the Latin America Memorial to the Barra Funda subway station, with more than fifty ceramic, bronze and aluminum plates engraved in clay, which tells the history of Brazilian native peoples.

The artist also has works in Manaus (1983) and in Santiago, Chile (1984).

In her public artworks there is a hint of theater and scenography. Large installations invite the audience to walk through the works, interacting with the artistic space. Light, as another scenographic element of her visual creations, contributes to create a theatrical vibe.

In 2008, the book *Maria Bonomi: da gravura à arte pública* [Maria Bonomi: from engraving to public art] was edited by Edusp, showing her art production from the early 1950s to the present day. It is divided into three sections: the first is virtually a transcription of her entire doctorate dissertation about public arts, presented at ECA-USP; the second section has some of the artist's writings, as well as interviews and mail between her and other artists and cultural agents in several countries; in the third section, Mayra Laudanna and Leon Kossovitch narrate the artist's biography in a chronicle-like format.

In 2011, the Banco do Brasil Culture Center paid her tribute by holding an exhibition, in Brasília, curated by Jorge Coli, which was also divided into three sections: education / political art / women's universe. The exhibition comprising 250 of the artist's works was open between October 12, 2011 and January 8, 2012.

MAURICE VANEAU

Maurits Victor Van den Bossuhe • Bornem, Belgium, 1926 – São Paulo, SP, 2007

Maurice Vaneau was a professional of Brazilian and European stages. He worked as a scenographer, actor, mimic, director, costume designer, lighting designer, producer, dancer, visual programmer and visual artist. He studied at the Académie Royale de Beaux Arts and at the École d'Art Théatral du Rideau, both in Brussels, Belgium. He began working professionally in theater with the Rideau company, in 1948, in Armand Salacrou's play Nights of Wrath. Between 1948 and 1974, still with Rideau, Maurice Vaneau acted, directed and designed scenography and costumes for more than seventy productions.

He was granted a scholarship and continued his education in the Yale University, in New Haven, United States, where he studied performing arts and theater direction. Back to Brussels, he worked for Théatre National and, in one of their tours, Maurice Vaneau landed on Brazil, in 1955.

> It was love at first sight for Brazil... for the Guanabara Bay, the joy and welcoming attitude of its people, the melting pot of cultures, the exuberant vegetation, the heat, the sunshine, the booming interest in theater, particularly in youngsters.[1]

The company performed in several cities in South America, including Rio de Janeiro, São Paulo, Montevideo and Buenos Aires. Their repertoire included Arthur Miller's The crucible and Ghelderode's Barabbas. In one of their performances, Franco Zampari, founder of the TBC, was in the audience and invited Vaneau to head arts direction in his theater with Ziembinski and Gianni Ratto.

---

[1] *Espaço Cenográfico News*, n° 28, July 2006, São Paulo, SP, p. 22.

The first production directed by Vaneau at TBC was John Patrick's *The teahouse of the August moon*, in February 1956. The cast included important members of the Brazilian theater community: Ítalo Rossi, Mauro Mendonça, Eugênio Kusnet, Sérgio Britto, Célia Biar, Fregolente, Fábio Sabag, Oscar Felipe and the novice Nathália Timberg. The show won Vaneau the São Paulo Association of Theater Critics (APCT) award for Best Director and the Saci Award for Best Artist of the Year for his work as director.

In 1962 he directed Feydeau's *A flea in her ear*, starred by Maria Della Costa. That was followed by the play Jorge Andrade's *Os ossos do barão* [The baron's bones], with a sterling cast: Cleide Yáconis, Lélia Abramo, Rubens de Falco, Diná Lisboa, Silvio Zilber and Aracy Balabanian. The show was a huge box office success for TBC and featured for 19 months.

In 1965, now owner of his own production company, he produced Edward Albee's *Who's afraid of Virginia Woolf?*, with Cacilda Becker, Walmor Chagas, Lilian Lemmertz and Fulvio Stefanini. The show won several awards: Molière award for best director; five Saci awards – Best Show, Director, Actress, Actor and Best Supporting Actress; APCT awards for the performances of Cacilda Becker, Fulvio Stefanini and Lilian Lemmertz, for translation and for the show as a whole.

Maurice Vaneau also directed the operas Henri Rabaud's *Marouf,* cobbler of Cairo and Rossini's *The barber of Seville*, both in the Brussels National Opera, and worked on films for the French Community's Belgium radio and TV.

He also worked in the production of dance shows, such as *Crença em quatro formas* [Belief in four shapes] and Fedra, choreographed by Renée Gumiel, for which he designed scenography, lighting, ornaments and costumes.

As a pluralist artist, he worked as a dancer and mimic in Jean Cocteau's *Les mariés de la Tour Eiffel*, as part of a program put on by the Ballet du XXe Siècle, coordinated by the choreographer Maurice Béjart.

In 1974, Vaneau and his wife Célia Gouvêa, ballerina, created a stable dance company, namely Teatro de Dança, which debuted with the production *A caminhada* [The walk] – won the APCA award for Best Scenography. Next, among other productions, there was *Trem fantasma e outras danças* [Ghost train and other dances]; winner of the APCA award for Best Direction; and *Festarola* [Festivity] and *Sapatas fenólicas* [Brake shoes], both winners of the APCA award for Best Graphic Design.

In the show Allegro ma non troppo, from 1975, Vaneau took on several roles – i.e. writing, directing, acting, producing, and designing scenography and costumes. *Maurice Vaneau para governador* [Maurice Vaneau for governor] (1981) was written, directed and performed by him. In 1985, he directed and acted in Dario Fo's The tigress, translated by Millôr Fernandes.

He directed a kids' show on Unicef TV in New York, *The child's dream* (1978).

Maurice Vaneau also played an important part in culture management, as director of the Department of Theaters of the São Paulo City Hall Department of Culture (from 1975 to 1977), manager of the Castro Alves Theater, in Salvador (1977), as Coordinator of the Castro Alves Theater, in Salvador (1977), Coordinator of the Department of Theaters of the São Paulo State Department of Culture (1986) and as arts directors of the Guaíra Theater, in Curitiba (from 1992 to 1994).

One of his prominent works in Brazil was Molière's *The impostures of Scapin* (1982), in which Vaneau worked as director, co-producer, scenographer, lighting designer, and choreographer. The play won the Inacen Award for Best Show. In the following year, he produced, directed, and designed scenography and costumes for *Oh la la! Belle Époque!*, based on Georges Feydeau and translated by Millôr Fernandes – production acknowledged with the State Governor Award for Best Costumes. He was also thoroughly involved in the production of Mauro Chaves's play *Beethoven* (1997), which Vaneau directed and designed scenography, costumes and lighting.

After battling cardiac disorder, in 2000, he produced the show *Cinecoronariografia* [Coronary angiography], name of one of the heart tests he had to undergo.

In Curitiba, he directed and designed scenography for Verdi's opera *Aida* (1992), known as one of the best productions of the Guaíra Theater.

In 1998 the Latin America Memorial, in São Paulo, paid tribute to him for his fifty years of service with a production of *Ladeira da Misericórdia* [Mercy Hill], for which he supervised scene and designed scenography and lighting.

The tribute was somewhat returned in the following year, when Vaneau created an installation artwork for the reopening of the TBC featuring a big cloud with photos of all actors who had worked in the theater, with Franco Zampari at the center.

In 2006, the *Coleção Aplauso* [Applause Collection], publication by the Official Press of the State of São Paulo that pays tribute to personalities of the Brazilian culture, published a book about his work, written by Leila V. B. Gouvêa. In that same year a large retrospective exhibition of his work was set up at Sesc Pinheiros.

NAPOLEÃO MONIZ FREIRE

Rio de Janeiro, RJ, 1928 – Rio de Janeiro, RJ, 1971

Actor, scenographer, costume designer, entrepreneur and journalist, Moniz Freire was also an active engineer. He worked with the main theater companies in the Rio-São Paulo axis, such as Teatro dos Sete, Companhia Tônia-Celi-Autran (CTCA), Teatro Cacilda Becker and Teatro Maria Della Costa. In these companies he would alternate functions between actor, scenographer and costume designer. He was one of the founders of Tablado, in Rio de Janeiro, captained by Maria Clara Machado, a company that would produce some of the greatest names in Brazilian theater.

In this company, Moniz starred in Molière's *Sganarelle* or *The self-deceived husband*, directed by Brutus Pedreira and Maria Clara Machado (1952). Two years later, he debuted as scenographer in *Thornton Wilder's Our town*, directed by João Bethencourt and produced by Tablado.

His second scenography design, with the same company, was for Maria Clara Machado's *Pluft, o fantasminha* [Pluft, the little ghost] (1955).

At Tablado, Moniz Freire worked in a variety of shows, such as kids' plays by Maria Clara Machado and the intense Anton Chekhov's *Uncle Vanya* (1955), and *J. B. Priestley's Time and the Conways* (1957).

Some of his noteworthy projects for the Tônia-Celi-Autran company include: scenography and costume design for Georges Neveux's *Two and two*, directed by Adolfo Celi (1956); scenography and costume design for Michel de Ghelderode's *The blind men*, directed by Rubens Corrêa – in which he also starred (1958); scenography and costume design for A. C. Carvalho's *Olho mecânico* [The mechanic eye], staged by Benedito Corsi (1958); starring in Jean Anouilh's The Lark, at the Maria Della Costa Theater (1958); and scenography for Millôr Fernandes' *Uma mulher em três atos* [Three-act woman], for which he won the Federal District City Hall Award for Best Scenographer (1958).

He worked as an actor, scenographer and costume designer for the production of Agatha Christie's *Mousetrap*, directed by Ivan de Albuquerque (1959). In that same year he designed scenography and costumes for Hugh Mills' *The perils of purity*, staged at the Cacilda Becker theater, for which he won the best costume State Governor and São Paulo Association of Theater Critics awards.

He worked in three productions directed by Gianni Ratto with the Teatro dos Sete company: he designed costumes and starred in Artur Azevedo's *O mambembe* [The mambembe] (1959), the company's acclaimed debut production, which won the Best Costume award by the Brazilian Association of Theater Critics (ABCT); starred in George Bernard Shaw's *Mrs. Warren's profession* (1960), which won him the Padre Ventura Trophy for his performance; and he also starred in Georges Feydeau's *A flea in her ear* (1960).

For his scenography for Millôr Fernandes' *Um elefante no caos* [An elephant amidst chaos], directed by Ziembinski (1960), he won a Gold Medal from the Brazilian Association of Theater Critics (ABCT) and the Guanabara State Governor award. In that same year he won the Best Scenographer award for his work in Machado de Assis' *Lição de botânica* [Botanic lesson], in the debut production of the National Comedy Theater (TNC), in Rio de Janeiro. His scenography and costume design for Molière's *L'école des femmes* (Alliance Française Awards, 1962) were also awarded, as well as his costumes for Millôr Fernandes's *Pigmaleoa* [Pygmalean Female], staged by Adolfo Celi (Brazilian Association of Theater Critics, 1962).

One of his most renowned works is his performance in *Oh, what a lovely war!* – a collective creation based on the English director Joan Littlewood's musical –, directed by Ademar Guerra (1966). In that same year, he starred with Ítalo Rossi and Jardel Filho in Bertolt Brecht's *Mr. Puntila and his man Matti*, directed by Flávio Rangel.

He undertook multiple roles as actor, scenographer and costume designer in *Joe Orton's Loot*, directed by Maurice Vaneau, in the Rio de Janeiro Comedy Company (1967).

As a scenographer, his most prominent works were Tennessee Williams' *A streetcar named Desire*, at the Maria Fernanda Theater (1963); John Steinbeck's *Of mice and men*, at the Teatro de Bolso theater (1962); Neil Simon's *Barefoot in the park*, at the Maison de France Theater (1964); George Bernard Shaw's *Saint Joan* (1965); and, again, Molière's *The school for wives*, at the Guaíra Theater (1962), for which he also designed costumes; William Shakespeare's *A midsummer night's dream*, at the University Theater of Minas Gerais (1964); Bruce Manning's *That certain age*, at TBC (1960); and Nelson Rodrigues' *Toda nudez será castigada* [All nudity shall be punished], also at TBC (1965).

Napoleão Moniz Freire lived and worked during the military dictatorship in Brazil, when insurgent cultural movements were bubbling in the theater world, particularly with the show *Opinião* [Opinion], directed by Augusto Boal, debuting with a script by Plínio Marcos, staged by Fauzi Arap, *Dois perdidos numa noite suja* [Two lost on a dirty night], and João Cabral de Melo Neto's *Morte e vida severina* (Death and life of Severino), performed and repressed at the Theater of the Pontifical Catholic University of São Paulo, or Tuca. His work in the Oficina theater became renowned, in this environment, in a production directed by Zé Celso Martinez Corrêa, Clifford Odets's *Awake and sing!*, featuring Célia Helena and José Pompeu, for which he designed scenography and costumes.

Moniz Freire became renowned in the Brazilian theater scene, having directed up to five companies. He received eighteen awards throughout his career. As a journalist, he had a daily column for Dom Quixote, a Rio newspaper of his time.

He also worked in public administration, as director of the Parks and Gardens Division, Regional Administration of Copacabana, and as director of the Theater Division of the Guanabara Department of Education and Culture, both in Rio de Janeiro. He restored several theaters in the city, such as the João Caetano, the Artur Azevedo and the Armando Gonzaga.

His last work was in Henrik Ibsen's *A doll's house*, directed by Cecil Thiré (1971), in which he worked as scenographer and actor.

PERNAMBUCO DE OLIVEIRA

Pernambuco Gago Sacadura de Oliveira • Olinda, PE, 1922 – Rio de Janeiro, RJ, 1983

Scenographer, costume designer, director and playwright, he moved to Rio de Janeiro with his family as a child. He also devoted himself to fine arts, exhibiting drawings and creating illustrations for literary magazines, including *Dom Casmurro*, directed by Brício de Abreu. He debuted as a scenographer with the ballet show *Valsa das esquinas* [Corners waltz], in 1947. In that same year, he designed scenography and costumes for Pirandello's *Clothing the naked*, directed by Adacto Filho.

In 1948 he designed scenography and costumes for William Shakespeare's *Hamlet*, directed by Hoffmann Harnisch, in which he also starred. His economic and functional stage for the Shakespearean tragedy was acclaimed by critics. Pernambuco was then part of the Teatro do Estudante do Brasil (TEB) company, through which he also worked in *Macbeth*, another Shakespeare's play, in which he was responsible for scenography and costumes (1949).

With Pedro Veiga, he founded, in 1949, Teatro da Carochinha, first professional theater company for kids in Brazil, which focused initially in adapting the works of Monteiro Lobato. He wrote one of the first Brazilian kids' plays, namely *A revolta dos brinquedos* [The revolt of the toys].

With the Bibi Ferreira Comedy Company, he designed scenography and costumes for José de Alencar's *Senhora* [Mrs.], directed by Chianca de Garcia (1949); Chianca de Garcia and Helio Ribeiro's *Escândalos* [Scandals], also directed by Chianca de Garcia (1950); Henry James's *The heiress*, directed by Bibi Ferreira; and Gustave Flaubert's *Madame Bovary*, directed by Bibi Ferreira (1952).

He also designed scenography and costumes for other important Brazilian theater companies, such as Dercy Gonçalves Comedy Company, Companhia de Teatro de Arte (Arts Theater Company), Rodolfo Mayer Company, Cacilda Becker Company, Aimée Comedy Company, Procópio Ferreira Company, Eva Todor Company, Milton Carneiro Company, Jaime Costa Company and Teatro Duse.

Another highly acclaimed project was his scenography and costumes design for *Espetáculo Ionesco* [Ionesco's Show], featuring two plays by the Romanian playwright Eugène Ionesco, The lesson and The bald soprano, translated, adapted, performed and directed by Luís de Lima (1957); in the same year, Pernambuco de Oliveira was responsible for scenography and costume design for Santa Marta Fabril S. A., a production of Ziembinski based on a text by Abílio Pereira de Almeida (1959), starring Cacilda Becker.

In his prolific scenographic production of note there is also Luís Iglésias' *A moral do adultério* [The moral of adultery], directed by Mário Brasini (1964), for which he designed scenography and costumes; scenography for Sumner Arthur Long's *Never too late*, directed by Gianni Ratto (1965); scenography for Arthur Miller's *The crucible*, directed by João Bethencourt (1965); scenography for Pedro Bloch's *Pais abstratos* [Abstract parents], also directed by Bethencourt (1965).

Pernambuco de Oliveira directed, produced and designed scenography for Josué Montello's *A baronesa* [The baroness] (1960).

Throughout his career, he won several awards, such as a Gold Medal from the Brazilian Association of Theater Critics (ABCT) for Best Scenographer of 1952 and 1964, as well as several awards from the National Theater Service (SNT) for his kids' writings.

Pernambuco de Oliveira, in addition to theater, was also familiar with the language of television and filmmaking. With Studio A, a company he created in 1960 in partnership with Victor Berbara, he produced plays for TV for the broadcaster TV Rio.

He was also involved in the building and restoration of theaters, having worked with the group that built the Arena Theater of Guanabara, at Largo da Carioca (1963), and founded the Princesa Isabel Theater, in Copacabana, with Pedro Veiga and Orlando Miranda (1964).

He worked on some projects of note in several cities of Brazil. Her worked for the Theater Association of the state of Goiás, designing the scenography and costumes for William Shakespeare's *Macbeth* (1965), and García Lorca's *Bodas de sangue* [Blood nuptials] (1966), both directed by Otávio Arantes. In the same year he designed scenography for *À margem da vida* [At bay in life], in Belo Horizonte, directed by Haydée Bittencourt. In the following year, working for the Maria Fernanda Company, he designed scenography and costumes for *A tragédia de Vila Rica no tempo de Joaquim José* [The tragedy of Vila Rica at the time of Joaquim José], an adaptation of a Cecília Meireles' text staged in Ouro Preto.

In 1974, he directed and designed scenography for Elza Osborne's musical comedy *Chiquinha Gonzaga*, staged at the Dulcina Theater, in Rio de Janeiro.

In addition to his efficiency and talent in his many roles in theater, Pernambuco de Oliveira played an important part in the initial years of Brazilian TV, in the 1950s. He designed scenography for the TV plays featured in the programs Grande Teatro Tupi [The Great Tupi Theater] and Teatrinho Troll [Little Troll Theater]; he was the chief scenographer for the broadcaster TV Rio and worked at TV Continental. He created new ways of exploring gray undertones in set design at the time of black and white TV. He systematized the scenography process to meet the fast-paced demands of TV production, and created the first scenography school for television.

He also worked as an educator, teaching lighting at the National Conservatory of Theater (Praia Vermelha, in Rio de Janeiro) and was the managing director of the Theater School of the Federation of Independent Federal Schools of the State of Guanabara (Fefieg). In the Federation, which became UniRio in 1979, Oliveira implemented a graduate scenography course.

RAUL BELÉM

Raul Belém Machado • Araguari, MG, 1942

He studied music, painting and architecture. In 1969 he designed his first scenography, for Gláucio Gil's *Procura-se uma rosa* [Looking for a rose], directed by Carlos Alberto Ratton. The play debuted in the Winter Festival, with a movable stage platform, movable walls and a bed ornamented with phallic symbols. However, the play was only in theaters for a day, because it was completely censored.

From 2005 to 2010, Raul Belém headed the Technical Production Center of the Arts Palace of Belo Horizonte. He designed scenography and costumes for ballets, operas and plays. Among noteworthy operas to which he devoted special efforts, there were *Carmen*, *Rigoletto*, *The magic flute*, *Madame Butterfly*, *Lo schiavo*, *La bohème and La traviata*. In 2001, he designed scenography and costumes for *Aida*, one of the biggest productions in the history of the Arts Palace. In 2002, his scenography and costume designs for *O guarani* were also highly acclaimed.

According to Raul Belém, the difference between designing scenography for operas, ballets and plays is the actual aesthetics of the performance. He explains that, in operas, scenography comes first, because it organizes the spaces, determines the planes for a resulting vertical and nearly always monumental image. And he says:

> [In ballet] scenography is secondary to the choreographic concept, traditionally determining the plane of physical action and being limited to the enclosing and aerial elements. Theater, on the other hand, is a joint effort, your connection with the director must be finely tuned and the work of both must blend together seamlessly. The fascinating thing about theater is that the final result is aligned with actors' discourse.[1]

According to Raul Belém, once you understood the theme of the production – which combines the manuscript, the script and the plot –, you will have to find the atmosphere of each scene, making sense of nature elements, characters, tone and style. "You create an atmosphere onstage to evoke an emotional response from the audience. I always try to put myself in the spectator's shoes."[2]

Among the many scenographic projects designed by him, of note there are the ones that incorporate movement, with hinges, spins and wheels. One example of this was Brecht's *Baal*, in 1972, built in raw wood, with furniture coming out of the "wall" in its 14 scenes. There was a single scenographic structure operated by the actors themselves. This scenography generated such buzz that a model was exhibited in the 12th International Biennale of São Paulo, in 1973.

For Leilah Assumpção's *Fala baixo senão eu grito* [Speak quietly or I'll shout] (1973), directed by Eid Ribeiro, Belém created a set in which everything was destroyed: "scenographic destruction, which was actually just disassembling parts on stage. In every show, stage elements would drop on the floor and, on the next day, they would be reassembled over three hours of hard work with the stage's team of machine operators".[3] In the Czech writer Jaroslav Hasek's *The good soldier Svejk* (1980), a large movable stage platform with furniture in it would shoot from the floor.

His creations for Teatro Experimental [Experimental Theater], directed by Jota Dangelo, with productions set in unconventional spaces, were also of note. Some of these included Jota Dangelo and Carlos Alberto Ratton's *Futebol, alegria do povo* [Soccer, people's entertainment] (1969); Jota Dangelo and Jonas Bloch's *Oh! oh! oh! Minas Gerais* (1971) and *Pelos caminhos de Minas* [Through the roads of Minas] (1975); Jota Dangelo and Roland Claver's *Os riscos da fala* [The hazards of speech] (1979); and Jota Dangelo's *Qualé, Brasil?* [What's up, Brazil?] (1980).

In the 1970s, he designed scenography and costumes for several kids' plays, including Oscar von Pfuhl's *As beterrabas do Senhor Duque* [Mr. Duke's beetroots] (1969), André Carvalho's *Pé de vento* [Speedy] (1971), Maria Clara Machado's *Maria Minhoca* [Mary, the worm] (1973), Oscar von Pfuhl's *Romão e Julinha* (1973), and Oscar von Pfuhl's *Dom Chicote Mula Manca* (1974).

He also worked on kids' operas, in projects from the music school Artave, in the Minho region, North of Portugal: Benjamin Britten's *Noah's ark* (2003), Ottorino Respighi's *Sleeping beauty* (2004), and Carl Zytowski's *Pinocchio* (2005).

Raul Belém was heavily invested in dance productions, designing noteworthy scenography and costumes for *Tribana* (1983), *Diadorim* (1985) and *Triunfo, um delírio barroco* [Triumph, a Baroque reverie] (1986), all for companies from Belo Horizonte.

He became renowned for his work for P.ietro Mascagni's opera *Cavalleria Rusticana* (1989), with sets resembling the architecture of Diamantina.

Directed by Pedro Paulo Cava, he designed scenography for Brecht's *Life of Galileo* (1983), Oduvaldo Vianna Filho's *Rasga coração* [Heart tearing] (1984), Alcides Nogueira's *Lua de cetim* [Satin moon] (1986); Brecht's *Mr. Puntila and his man Matti* (1986), Friedrich Dürrenmatt's Frank V, the bank farce (1987), and Luís Alberto de Abreu's Bella ciao (1988).

In regards to professional training, Raul Belém values systematic knowledge: "If an artist seeks academic training, provided that he masters the technique and understands that scenography is not an isolated task, understands that his ego must not prevail and completion of the work is final, he will fly high."[4]

In art, says Raul Belém, there is a special relationship between the one who teaches and the one who learns: "It is a master-apprentice relationship, rather than a teacher-pupil relationship. It is about teaching art, the perception of one's sensibility and a new approach to the work. Today's apprentice is my future colleague; we build together a team spirit."[5]

---

[1] *Espaço Cenográfico News*, n° 25, September 2005, São Paulo, SP, p. 18.

[2] Idem, p. 44.

[3] Explanation about set destruction provided over the phone to the book's author, on March 19th, 2012.

[4] *Espaço Cenográfico News*, n° 25, September 2005, São Paulo, SP. p. 18.

In 2005, Raul Belém won the Sesc/SATED award for creating the Technical Production Center of the Arts Palace. Two years later he was paid another tribute: the Clóvis Salgado Foundation, from the State Department of Culture of Minas Gerais, launched the book *Raul Belém Machado: o arquiteto da cena* [Raul Belém Machado: the architect of scenes], which is a record of his professional trajectory in writing and pictures.

---

[5] Idem, p. 19.

RENATO SCRIPILLITI

Renato Eduardo Scripilliti • São Paulo, SP, 1940

Scenographer and architect, he graduated from the School of Architecture and Urbanism at USP, in the 1970s.

His debut as a scenographer was in 1983 with Alicone Araújo's play *Comunhão de bens* [Joint Assets], directed by Francarlos Reis. In the following year he designed scenography for Walcyr Carrasco's *O terceiro beijo* [The third kiss], directed by Jacques Lagôa.

Since then, he has been responsible for tens of scenography and costume designs, winning several awards – in 1992, he won the Apetesp kids' scenography award for the musical *The wizard of Oz*, directed by José Roberto Caprarole; the *Notoriety award*, in 1985, awarded by the broadcaster TV Record to the best professionals of the year in several fields, for his scenography for Consuelo de Castro's *O sol do novo mundo* [New world sun] directed by Jandira Martini; another Notoriety award in 1986, for his scenography for the kids' musical *Peter Pan*; Mambembe award awarded by the former Fundacen for his adult scenography for Chekhov's Ivanov, with the TAPA Group, directed by Eduardo Tolentino, in 1998; the Apetesp Scenography award for adult theater, in 1995, for the bulk of his projects that year. He was also nominated for other Apetesp, Shell and Mambembe awards.

Among his noteworthy works, there is scenography for Nell Dunn's *Steaming* (1991), directed by Wolf Maya, which included a heated pool, steam and showers on stage. He also undersigns the scenography for the only different version of the musical *Grease* authorized by Broadway in the world.

Other of his creations of note include scenography for Antônio Ermírio de Moraes' play *Brasil S.A.*, directed by Marcos Caruso, entirely modular and in aluminum (1996), and Carlos Gomes' opera *Joanna of Flanders* (2005).

At the start of his career, he created cabinet-type sets – i.e. realistic scenic designs, almost invariably reproducing spaces, such as a dining room, a doctor's office, a hospital room, a library corner, etc.; these would always have three walls, one at the back and two side walls. This type of set is very common in TV shootings. Gradually, he developed new shapes. He worked with Gianni Ratto, Antonio Mercado and Emílio Bassi, in addition to the TAPA Group.

He designed noteworthy scenography for Harvey Fierstein's *On tidy endings*, directed by Márcio Aurélio (1997); its set was made of two rooms in a house, where the two heirs in conflict dwelled; and Noel Rosa's musical *A noiva do condutor* [The conductor's bride], directed by Cleber Papa – there were big screens onstage recreating the Rio de Janeiro of the 1930s.

Renato Scripilliti also designed scenography for TV, but he preferred musicals in particular: "Sometimes, just turning off the lights creates a new environment onstage, which awes the audience from beginning to end."[1]

With a solid career in scenography, he began getting involved with technical aspects of theater, developing shapes, teaching, holding courses and lectures. He also designed scenography for companies, stores and private events. As an architect, he was in charge of the renovation of the Sesi theater on Paulista Avenue, the Frei Caneca Theater and the Procópio Ferreira Theater, all in São Paulo.

---

[1] *Espaço Cenográfico News*, nº 30, December 2006, São Paulo, SP, p. 30.

RONALD TEIXEIRA

Ronald Teixeira da Cunha • Niterói, RJ, 1962

Scenographer, costume designer, art director and teacher, Ronald Teixeira has worked on TV, theater, advertising, filmmaking and exhibitions. In Companhia Atores de Laura (Laura's Actors Company), from Rio de Janeiro, he collaborates frequently with the directors Gilberto Gawronski, Cristina Pereira, Domingos de Oliveira and Daniel Herz. In 1988, he graduated as a performing artist, specialized in scenography and costumes, from UFRJ, where he became a lecturer and head of department, and later became the coordinator of the course. In 2002, he completed his master's in Arts Science from the Institute of Cinema and Arts of the Fluminense Federal University (UFF).

In regards to his creative process, Ronald explains:

> I am magnetized by the director's skill – when he has it, to be clear. Some directors need the scenographic space to have been previously thought of, or sometimes even built, before they can start rehearsing, for blocking. Others, like Domingos de Oliveira, promote what we call "work in progress". Scenography, in this case, stems from rehearsals. There is no point in a scenographer preparing himself alone in his studio, designing plans and what not, when rehearsals will lead him on a different path."[1]

He began his career as an assistant for the costume designer Beth Filipecki, at TV Globo, and worked with renowned directors, such as Daniel Filho, Walter Avancini and Luiz Fernando Carvalho. In Luiz Fernando Lobo's company he was an assistant for the scenographer and costume and ornament designer Marie Louise Nery. He also worked with carnival designer Rosa Magalhães.

His debut as scenographer and costume designer, *The emperor's new clothes*, adapted by Rogério Blat, directed by Gilberto Gawronski, won the Mambembe and the Coca-Cola awards for Scenography, in 1994. Two other Coca-Cola Scenography awards followed for Carlos Augusto Nazareth's *Petruska* (1995) and Sura Berditchevsky's *Diário de um adolescente hipocondríaco* [Diaries of a hypochondriac teenager] by (1996). In 1999, he won the Shell award for his scenography for Federico García Lorca's *Dona Rosita, a solteira* [Ms. Rosita, the singleton], directed by Cristina Pereira and Antonio Grassi.

Also in the 1990s, he worked as scenographer and costume designer in Julio Cortázar's *Histórias de cronópios e de famas* [Stories about cronopios and famas], directed by Cristina Pereira, and *The ugly duckling*, adapted by Rogério Blat from a Hans Christian Andersen's tale and directed by Gilberto Gawronski.

He designed scenography for *Cabaré filosófico* [Philosophical cabaret], written and directed by Domingos de Oliveira (1996); and Bertolt Brecht's *The Good Person of Szechwan*, also directed by Domingos de Oliveira (1998). He designed costumes for Molière's *The school for wives*, directed by Eduardo Wotzik (1997); and *The magic flute*, free theatrical adaptation by Celso Lemos and Antonio Monteiro Guimarães (1999) of Mozart's opera.

In 2000, Ronald Teixeria worked in the production of several shows: Jean Genet's *Splendid's*, directed by Daniel Herz, which won the Shell award for Scenography; *Auto da índia ou Arabutã* [Act of India or Arabutã], collective creation by the Atores de Laura company; Domingos de Oliveira and Priscilla Rozenbaum's *Separações* [Separations]; Nelson Rodrigues' *A serpente* [The serpent], directed by Luiz Arthur Nunes; *Isabel, relatório confidencial sobre o fim de uma monarquia* (Isabel, confidential report on the demise of a monarchy), by Aderbal Freire-Filho, directed by Domingos de Oliveira; and Alberto Goldin and Domingos de Oliveira's *Todo mundo tem problemas sexuais* [Everyone has sexual problems], directed by Oliveira.

In Lisbon, Ronald designed scenography and costumes for

---

[1] *Espaço Cenográfico News* n° 21, October 2004, São Paulo, SP, p. 29.

Maria Adelaide Amaral's *Querida mamãe* [Dear mommy], directed by Cristina Pereira (2001).

Among his scenography designs for the Atores de Laura company, there is the noteworthy William Shakespeare's *The winter's tale*, directed by Daniel Herz in 2004. From the entrance of the theater to the stage, Ronald laid a 24-meter fabric reproducing the famous Bayeux Tapestry, embroidered cloth made in England in the 11th century to celebrate the Battle of Hastings and the Norman conquest of England. Under fabric leaves on the stage's floor, he "buried" objects used to tell the story. Even the audience's seats were integrated into the set, with embroideries related to the script.

Also in 2004, he designed scenography and costumes for Stalker, based on Andrei Tarkovsky and directed by Ana Kutner, and scenography for Cervantes' *Quixote!*, adapted and directed by Claudio Sásil, production in which he also performed.

In 2006, he designed scenography, among other productions, for *N.I.S.E.*, collective creation by Maria da Luz and the Atores de Laura company; and Domingos de Oliveira's *Largando o escritório* [Quitting the office]. In the following year, he was acclaimed as the scenographer and costume designer for Adriana Falcão's *O mundo dos esquecidos* [The world of the forgotten], directed by Flávio Graff, and Antonio Gilberto and José Mauro Brant's *Federico García Lorca, pequeno poema infinito* [Federico García Lorca, little infinite poem], directed by Brant.

In addition to working in theater, he devoted himself to training new professionals at UFRJ and making his specialist scenography, costume design and technical library – which was completely digitalized – available to students and researchers.

SANTA ROSA

Tomás Santa Rosa Júnior • João Pessoa, PB, 1909 – New Delhi, India, 1956

Santa Rosa's talent began to blossom already as a kid. At the age 5 he made huge pictures on his house's walls, creating large panels. His talent surfaced when, after a few years working as an accountant, he moved to Rio de Janeiro.

Settled at the then Republic's Capital, in 1932, he established himself as a painter and draftsman. He began to join the artists' circle, befriending Candido Portinari, with whom he collaborated in the creation of a few murals, in 1935.

Despite his ties with visual arts, Santa Rosa was very active in theater. From his early works, there is a perceivable use of vanishing point perspective, a third dimension perception to his work.

He was one of the founders, in 1938, of the *Os Comediantes* [The Comedians] group; created the Theatrical Decoration Studio; directed the Department of Theater of the Modern Art Museum of Rio de Janeiro; and for three decades, he designed highly acclaimed scenography for theater, opera and dance productions.

He played an important part in the cultural life of Rio de Janeiro. With Jorge Amado and others, he founded *Rio Magazine*; helped creating the character Stanislaw Ponte Preta, pseudonym under which the journalist Sérgio Porto wrote ironic texts about the society of Rio de Janeiro at the time; with Jorge Lacerda, he founded the *Jornal da Manhã* newspaper, for which he wrote articles and drew. He was also an art critic for *Diário de Notícias*.

A landmark is his career was the scenography for Nelson Rodrigues' *Vestido de noiva* [Wedding dress], directed by Ziembinski – production from 1943 that became a reference in Brazilian theater Modernism. The scene was divided into three levels, each representing one dimension of the text, namely present reality, memory and the character's delirium. Hence, scenic architecture played an important part in the show's authorship, with three dimensions, light effects and creation of live pictures based on the actors-characters. His work was very influential among theater companies and his colleagues.

Scenography, which had until then meant a backdrop, an ornament based on the traditional painted walls and complemented by furniture "gently provided by local merchants", and accessories devoid of dramatic purpose, becomes a significant component of scenic structure, thanks to Santa Rosa's synthetic skills. "Cosmetic" scenography no longer had a role to play in theater, according to him:

> There are those who view the stage as a shop window for beauty products. With lots of it and pink, tutus and columns, a little bit of light through which the air can be felt in powder molecules, making the scenic production impersonal and inadequate to the theatrical truth, which is full of active human warmth.[1]

Among Santa Rosa's noteworthy creations there is the scenography for Molière's *The school for husbands* (1943) and for the ballet *Orpheus* and *Eurydice*, with music by Gluck; scenography and costume design for *Apollon Musagète*, with music by Stravinsky; and scenography for the performance of the American Ballet in Brazil (1941).

He won numerous awards, including the Gold Medal of the Brazilian Association of Critics for his scenographic designs for *Wedding Dress* (1943), *Death of a salesman* (1951) and *Senhora dos Afogados* [Mistress of the Drowned] (1954). He won the Silver Medal of the National Society of Fine Arts, in 1941. As organizer of the exhibition of the Centennial of Baron Rio Branco, he won the Rio Branco Medal and the Rui Barbosa Medal. He represented Brazil in the International Theater Conference in Mumbai, India (1956).

> Santa Rosa was an advocate for technical training in theater, swapping improvisation for effective and consistent learning. "Artists of all types remember always that art is absolute in the domain of emotions, but it is precisely the technique when externalized."[2]

One important contribution of Santa Rosa to the theater industry was his collaboration for many years with the Teatro Experimental do Negro group, which discovered, among others, the actress Ruth de Souza. This experimental group rapidly finds its place at the forefront of theater along with Os Comediantes and Teatro do Estudante do Brasil [Brazilian Students' Theater]. Santa Rosa's solution for the costumes in one performance of the Teatro Experimental do Negro group – white tunics made with sheets he himself went home to get and pinned to the actors – became famous.

According to him, scenography is building fantasy, a magical art:

> [...] The environment within the stage house alone – that world, that interconnection of stage lights, cut by board and batten exposing its wooden skeleton, with numerous suspended ropes like immense scaffolding – is enough to contain the ideas of renowned playwrights and to create galvanized air, enveloping the world of their beings and shadows. It is a magical art, that of scenographers, creators of such pure fantasy, comparable only to that of tales and fables. [...][3]

---

[1] BARSANTE, Cássio Emmanuel. A vida ilustrada de Tomás Santa Rosa. Rio de Janeiro: Bookmakers, 1993, p. 31.

[2] *Espaço Cenográfico News*, no.1, May 1998, São Paulo, SP, p. 4.

[3] Idem

ABOUT THE AUTHOR

JOSÉ CARLOS SERRONI, known as J.C. Serroni, was born in São José do Rio Preto, in the state of São Paulo, in 1950. Acknowledged as one of the greatest contemporary Brazilian scenographers, he is renowned for promoting activities related to education and debate about scenography in the country. From an early age, he showed artistic talent, which soon led him to scenography. He studied and exhibited paintings and engravings concurrently with his debut in amateur theater. Complementing his technical and artistic training, he devoted himself to studying architecture at the School of Architecture and Urbanism at USP, where he completed the course in 1977. As an undergraduate student, he was a pupil of Flávio Império, who he admired deeply, and at the time he also worked as a carnival designer for samba schools.

Since the end of his undergraduate studies, Serroni worked intensely as scenographer. Initially, he worked for six years as a scenographer and costume designer at the Scenography and Arts department of Rádio e Televisão Cultura de São Paulo (Cultura Radio and TV broadcaster of São Paulo).

His work as an architect was also prominent. He was a theater architecture consultant for the National Foundation of Performing Arts (Fundacen) for over five years and has been theater consultant for Sesc SP for twenty years. Among his noteworthy projects there is the Santa Cruz School Theater, which is a reference of its kind and was awarded by the Brazilian Institute of Architects (IAB), in 2004. Others of his theatrical architectural works across several Brazilian states are recorded in the publication *Teatros: uma memória do espaço cênico no Brasil* [Theaters: a memoir of scenic spaces in Brazil], published in 2002.

In the 1970s and 1980s, he designed important scenic design projects, including for William Shakespeare's *A midsummer night's dream*, directed by Roberto Lage (1979); Dario Fo's *Accidental death of an anarchist*, produced by Companhia Estável de Repertório (CER), group created and run by Antônio Fagundes (1982); Dario Fo's *Adult orgasm escapes from the zoo* (1983); and *Nostradamus* (1986) – the last three were directed by Antônio Abujamra; William Shakespeare's *Hamlet*, directed by Márcio Aurélio (1984); Plínio Marcos' *Madame Blavatsky*, directed by Jorge Takla (1985); Samuel Beckett's *Katastrophé*, directed by Rubens Rusche (1986).

In 1987, Serroni was nominated general commissioner of the Brazilian delegation to the Theater Scenography Quadrennial, in the former Czech Repu blic. He took, among other projects, *Morte acidental de um anarquista* [The accidental death of an anarchist]; *Xandu Quaresmade*, directed by Adriano Stuart (1985); and *Nostradamus*. Back to Brazil, he decided to devote himself to a more seamless approach to scenography, i.e. integrated with other creative roles in a production. Upon invitation by the stager Antunes Filho, he created the Scenography Center at the Center for Theater Research of Sesc SP, which he then went on to direct.

In his nearly eleven years at the CPT, Serroni was responsible for award-winning plays, for developing new processes of scenic design and for professionally training apprentices at the Scenography Center.

The plays he worked in with Antunes Filho, were: *Xica da Silva* (1988); *Paraíso Zona Norte* [North Side Paradise]; written by Nelson Rodrigues, *A falecida* [The deceased] and *Sete gatinhos* [Seven kittens] (1989); *Nova velha estória* [New old story], based on the story of *Little red Riding Hood* and told in a non-existent language (1991); William Shakespeare's *Throne of blood: Macbeth* (1992); Jorge Andrade's *Vereda da salvação* [Road to Salvation], about faith and messianism (1993); *Gilgamesh*, based on a Sumerian poem (1995); and Antunes Filho's *Drácula e outros vampiros* [Dracula and other vampires] (1996).

Serroni, during his time at CPT, also participated in two more Prague Quadrennials. In 1991, he represented Brazil with scenography designs for the plays *North Side Paradise*, which won the Molière Award, in 1985; *New old story*; *Nelson 2 Rodrigues* (production with Antunes, in New York); and *Raposas do café* [Café foxes], produced with the TAPA Group, in 1990, and winner of the Shell and Molière Awards. In 1995, with the scenographers José de Anchieta and Daniela Thomas, Serroni won the Golden Triga, most important award at the Quadrennial. That year, he had taken, among others, his work in the plays *Road to salvation*, *Throne of blood*, *Zero*, *Kean*, *Dias felizes* [Happy days] and *Gilgamesh*.

The exhibitions he organized in the 1980s and 1990s played an important part promoting debate about scenic work. In 1988, he promoted an exhibition called *Cenografia e figurinos: o avesso do palco* [Scenography and Costume design: the other side of the stage], depicting the invisible (to the public) process of designing and preparing the play *Xica da Silva*. While *Uma experiência cenográfica: J. C. Serroni e o CPT* [A scenographic experiment: J. C. Serroni and the CPT], in 1989, exhibited in the XX Biennale of São Paulo, showed the whole process of creating a play, from design to the end product, as well as materials on the evolution of modern Brazilian scenography and western scenic spaces. In 1995, after winning an award in the Quadrennial, Serroni organized the exhibition *Cenografia: um novo olhar* [Scenography: a new look], at Sesc Pompeia, displaying a collection of awarded works and other projects, in addition to works by the scenographer José de Anchieta.

Aiming to create a studio to promote scenography studies, with infrastructure to advance research, he designed Espaço Cenográfico [Scenographic Space], which has been active for fifteen years. There, researchers have a studio for practical work with models and to experiment with materials, as well as a library currently containing more than three thousand works on scenography, costumes, scenic technique, theater and arts in general, lighting and theatrical architecture. The courses at Espaço Cenográfico have already trained tens of professionals in the field. Among debate and reflections about scenic design practice, already promoted by the studio, there is the noteworthy International Scenography and Scenic Lighting Forum, which has had six editions and contributed to strengthen ties with other Latin American professionals.

Serroni is currently involved in a pioneering project in theater education, which he has also helped creating: the SP School of Theater. In order to train talented youngsters to work as technicians and theatrical art professionals, the school provides courses ranging from lighting design, acoustic design, stage techniques, scenography, costume design, dramaturgy, direction and acting.

According to Serroni, the concept of scenography is complex and may be defined from different perspectives. Firstly, it means "scene graphics", a drawing of the scene that will translate as a 3D image to meet the requirements of a particular action. However, when it "happens" with scenic lighting, actors' performance and even sound interferences, scenography becomes an environment, an atmosphere, a mood that elicits spectators' memories and connections with their own symbolic universe. Hence, the definition of scenography may vary depending on how it is organized, the time and the type of performance. In Pamela Howard's book *What is Scenography?*, Serroni defines scenography as the "dramatization of space".

Serroni has already worked with several theater typologies. At CPT, with emphasis on the work of actors proposed by Antunes Filho, scenography was always planned based on the actor and allowed the latter to develop. This concept is part of his work to this day.

With Antunes, always working with the static and frontal relationship of Italian stages, Serroni developed a "free stage" scenography, which became known for its aerial structures from New old story and the housing structure of *North Side Paradise*. The latter led the scenographer to the discovery of the power of theatrical language and its subjectivity in leading the audience to reflect upon the world and themselves as individuals. This reflection also happened with Jorge Andrade's Road to salvation, which expressed with a delicate and lyrical script and scenic design the constant deaths and slaughters happening in Brazil at the time when the play was produced, in 1993.

In the basement of Centro Cultural São Paulo (CCSP), Serroni also produced remarkable works. The first of these was Chekhov's *The seagull*, directed by Francisco Medeiros, in 1994, when, in addition to parting with Italian stages, he pushed the boundaries of scenography across the entire space. In Harald Müller's *The boat of the dead*, directed by Rubens Rusche (1999), the stage alluded to a landfill that also took up the entire space, where the audience would have to walk for nearly ten minutes to get to where the performance would take place.

Besides his intense and long partnership with Antunes Filho, Serroni also worked with other directors, including Vladimir Capella and Gabriel Villela. With the first he built an identity that still has much of the "free stage", but also incorporated the use of fabrics, painted screens and a vibrant color pallet in costumes as well, catering for a younger audience. With Capella, he began developing the concept of "penetrable spaces". The wings – which commonly in an Italian theater (front stage completely separated from the audience) are the dark backstage areas on the sides of the proscenium, which along with the flyspace (upper limit of the proscenium) and the rotunda (black backdrop) create what we call "black box" – were replaced by threads of black cloth made of fabric, which actors could cross, creating circumscribed spaces without imprisoning. Of note, under this proposal, there were *Maria Borralheira* (1987); *Chimbirins e Chimbirons*, play based on Shakespeare's *Romeo and Juliet* (1994); *O homem de galochas* [The man in galoshes] (1997); *Clarão de estrelas* [Starlight] (1998); and Jorge Amado's *O gato Malhado e a andorinha Sinhá* [The spotted cat and the swallow Sinhá] (2005).

With Villela, Serroni made award-winning projects that also parted with the Italian stage and, to a certain extent, with the concept of "free stage". That was the case of *Leonce and Lena*, by Buchner, in 2006. Again, the theatrical space, the stage and the audience were incorporated into scenography, covered in cardboard structures, bringing the audience closer to the performance and suggesting a different relationship with the actors as well. That was also true for *Os saltimbancos* [The town musicians of Bremen], in 2001, at TBC, where an alternative multipurpose room was created on the first floor of the building during the great renovation of 2000. In this production, the audience would be in the middle of the scenography itself to watch the show. Hence, the audience was part of the scenic design and organically integrated to the performance space of the show.

The dance show *Zero*, directed by Hans Kresnik (1992), in turn, represented, according to Serroni himself, a slight deviation from his usual aesthetic pattern, to meet a request from the director. In that case, a descriptive scenography explored the chaos of contemporary cities.

Nothing could be more in line with this scenographer's career, who for more than thirty years has been showing that dynamism and interaction with colleagues are two key characteristics to create a meaningful and, more importantly, living show.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros

ASLAN, O. e outros. *Les Voies de la création théâtrale II*. Paris: Éditions Du Centre National de La Recherche Scientifique, 1970.

BARSANTE, Cássio Emmanuel. *A vida ilustrada de Tomás Santa Rosa*. Rio de Janeiro: Fundação Banco do Brasil/Bookmakers, 1993.

_____. *Santa Rosa em cena*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1982. (Coleção Memória).

BROOK, Peter. *A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

LEVI, Clovis. *Teatro brasileiro: um panorama do século XX*. São Paulo e Rio de Janeiro: Funarte e Atração Produções Ilimitadas, 1997.

COSTA, José de Anchieta. *Auleum: a quarta parede (cenografias e figurinos)*. São Paulo: A Books, 2002.

DAVIS, Tony. *Stage Design*. Londres: Roto Vision, 2001.

DEL NERO, Cyro. *Cenografia: uma breve visita*. São Paulo: Claridade, 2008.

_____. *Com a Grécia na mochila: 50 anos de peregrinação na Grécia*. São Paulo: Theatron, 2006.

_____. *Com ou sem a folha de parreira: a curiosa história da moda*. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2007.

_____. *Máquina para os deuses: anotações de um cenógrafo e o discurso da cenografia*. São Paulo: Editora Senac São Paulo/ Edições Sesc SP, 2009.

FERNANDES, Sílvia (coord.). *Pod Minoga Studio: a arte de brincar no palco sem pedir licença*. São Paulo: Edições Sesc SP, 2008.

FERRARA, José Antônio; Serroni, J. C. (coord. geral e pesquisa). *Cenografia e indumentária no TBC: 16 anos de história (1948--1964)*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1980.

FERRAZ, Marcelo Carvalho (org.). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi/Empresa das Artes, 1993.

GONÇALVES, Régis. *Raul Belém Machado: o arquiteto da cena*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais/Fundação Clóvis Salgado/Palácio das Artes, 2008.

HOWARD, Pamela. *What is Scenography?* 2. ed. Londres: Routledge, 2009.

KATZ, Renina & HAMBURGER, Amélia Império (org.). *Flávio Império*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999. (Série Artistas Brasileiros).

LEVI, Clovis. *Teatro brasileiro: um panorama do século XX*. São Paulo: Funarte, 1997.

LIMA, Mariângela Muraro Alves de (org.). *Imagens do teatro paulista*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado/Centro Cultural São Paulo, 1985.

MANTOVANI, Ana. *Cenografia*. São Paulo: Ática, 1989. (Série Princípios).

MUNIZ, Rosane. *Vestindo os nus: o figurino em cena*. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2004.

PALÁCIO DAS ARTES – Memória. *Raul Belém Machado: O arquiteto da cena*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais/Fundação Clóvis Salgado, 2008.

PEREIRA, Jesus Vasquez (coord.). *Teatro Sesc Anchieta*. São Paulo: Sesc SP, 1989.

PTÁCKOVÁ, Vera. *A Mirror of World Theatre*. Vol. 1, "The Prague Quadrennial 1967-1991". Praga: Theatre Institute, 1995.

_____. *A Mirror of World Theatre*. Vol. 2, "The Prague Quadrennial 1995 and 1999". Praga: Theatre Institute, 2006.

RATTO, Gianni. *A mochila do mascate: fragmentos do diário de bordo de um anônimo do século XX*. São Paulo: Hucitec, 1996.

_____. *Antitratado de cenografia: variações sobre o mesmo tema*. São Paulo: Editora Senac SP, 1999.

RODRIGUES, Marly; SUNDFELD, Roberta; PEIRÃO, Solange. *Tuca 20 anos*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1986.

RUIZ, Roberto. *O teatro de revista no Brasil: do início à Primeira Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: Inacen, 1988.

SERRONI, J. C. (coord.). *Oficina arquitetura cênica: taller arquitectura escénica*. 4. ed. Rio de Janeiro: Funarte/Centro Técnico de Artes Cênicas, 2003.

_____. *Teatros: uma memória do espaço cênico no Brasil*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2002.

SVOBODA, Josef. *The Secret of Theatrical Space: The Memoirs of Josef Svoboda*. Traduzido do tcheco por J. M. Burian Nova York: Applause Theatre Books, 1993.

TONI, Claudia (coord.). *Flávio Império em cena*. São Paulo: Sesc SP, 1997.

Dissertações e Teses

ALCANTARA, Denise. *A ópera e o seu espaço de representação.* 1993. Dissertação de mestrado, ECA-USP, São Paulo.

ARONSON, Arnold. *History and Theory of Environmental Scenography.* 1981. Michigan University Resserch Press, Ann Arbor.

CARON, Jorge. *O território do espelho. A arquitetura e o espetáculo.* 1994. Tese de doutorado. FAU-USP, São Paulo.

FIDÊNCIO, Cristina Sverzuti. *Relato da trajetória de um cenógrafo brasileiro: J. C. Serroni* (Trabalho desenvolvido como parte das atividades programadas em TGI). 1999. Universidade Mackenzie, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, São Paulo.

MACKINTOSH, Iain. *Architecture actor and audience.* 1993. Ed. University of Michigan. Londres/New York.

MANTOVANI, Anna. *Cenografia teatral em São Paulo: entre a tradição e o novo.* Dissertação de mestrado. 1987. Universidade de São Paulo/Escola de Comunicação e Arte. Orientação Prof. Dr. José Teixeira Coelho Netto.

NAHAS, Daniela Teixeira. *A cenografia do Paraíso Zona Norte.* Dissertação de mestrado. 1995. Faculdade de Artes do Paraná/ Latu Sensu – Artes Cênicas. Orientadora: Dulcimira Capisani M. Silva.

OLIVEIRA, Alexandre Suárez de. *Cenografia entrevista com cenógrafos sobre cenografia.* 1999. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo/Escola de Engenharia de São Carlos/Departamento de Arquitetura e Urbanismo. Orientador: Dr. Jorge O. Caron.

PEDREIRA de Freitas, Juliana. *Cenografia no palco de Shakespeare.* 2009. Dissertação. (Mestrado em Artes). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo.

SERRONI, J. C. *O teatro e a revitalização do Bela Vista.* 1976. Vol. 1, "Texto e proposta"; vol. 2, "Levantamento topográfico". Monografia. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo, São Paulo.

Periódicos

"Aulis & José de Anchieta." *Espaço Cenográfico News.* São Paulo: 2002, n. 19, pp. 28-29.

"Cem anos de teatro em São Paulo I, II, III e IV", Sábato Magaldi e Maria Thereza Vargas. Suplemento do Centenário, *O Estado de São Paulo*, São Paulo, n. 52 de 17/12/1975, n. 53 de 03/01/1976, n. 54 de 10/01/1976 e n. 55 de 17/01/1976.

"Cenografia: mídias, linguagens." *Espaço Cenográfico News.* São Paulo: 2002, n. 19, pp. 38-39.

"Cenografia Hoje", J. C. Serroni, *Depois da cena.* (A Tribuna). Santos: 2009, ano 2, n. 2.

"Cenógrafo do mês: Aldo Calvo." *Espaço Cenográfico News.* São Paulo: 1998, n. 3, pp. 8-9.

"Cenógrafo do mês: Campello Neto." *Espaço Cenográfico News.* São Paulo: 1998, n. 5, pp. 10-11.

"Cenógrafo do mês: Daniela Thomas." *Espaço Cenográfico News.* São Paulo: 2001, n. 14, pp. 10-13.

"Cenógrafo do mês: Darcy Penteado." *Espaço Cenográfico News.* São Paulo: 1999, n. 8, pp. 8-9.

"Cenógrafo do mês: Flávio Império." *Espaço Cenográfico News.* São Paulo: 1998, n. 2, pp. 8-9.

"Cenógrafo do mês: Gianni Ratto." *Espaço Cenográfico News.* São Paulo: 2000, n. 13, pp. 7-11.

"Cenógrafo do mês: Helio Eichbauer." *Espaço Cenográfico News.* São Paulo: 2001, n. 16, pp. 10-13.

"Cenógrafo do mês: Irênio Maia." *Espaço Cenográfico News.* São Paulo: 1999, n. 10, pp. 6-7.

"Cenógrafo do mês: José Dias." *Espaço Cenográfico News.* São Paulo: 2001, n. 15, pp. 10-13.

"Cenógrafo do mês: Lina Bo Bardi." *Espaço Cenográfico News.* São Paulo: 1998, n. 3, pp. 8-9.

"Cenógrafo do mês: Luiz Carlos Mendes Ripper." *Espaço Cenográfico News.* São Paulo: 1999, n. 11, pp. 10-11.

"Cenógrafo do mês: Napoleão Moniz Freire". *Espaço Cenográfico News*. São Paulo: 1999, n. 9, pp. 6-7.
"Cenógrafo do mês: Pernambuco de Oliveira." *Espaço Cenográfico News*. São Paulo: 1998, n. 7, pp. 8-9.
"Cenógrafo do mês: Santa Rosa." *Espaço Cenográfico News*. São Paulo: 1998, n. 1, pp. 4-5.
"Cenógrafo do mês: Victor García." *Espaço Cenográfico News*. São Paulo: 1999, n. 12, pp. 10-11.
"Cenógrafos brasileiros: Cyro Del Nero." *Espaço Cenográfico News*. São Paulo: 2002, n. 17, pp. 8-11.
"Cenógrafos brasileiros: Gringo Cardia." *Espaço Cenográfico News*. São Paulo: 2004, n. 20, pp. 4-7.
"Cenógrafos brasileiros: José de Anchieta." *Espaço Cenográfico News*. São Paulo: 2005, n. 23, pp. 4-9.
"Cenógrafos brasileiros: Márcio Medina." *Espaço Cenográfico News*. São Paulo: 2002, n. 19, pp. 4-7.
"Cenógrafos brasileiros: Maurice Vaneau." *Espaço Cenográfico News*. São Paulo: 2006, n. 28, pp. 21-27.
"Cenógrafos brasileiros: Raul Belém Machado." *Espaço Cenográfico News*. São Paulo: 2005, n. 25, pp. 6-21.
"Cenógrafos brasileiros: Renato Scripilliti." *Espaço Cenográfico News*. São Paulo: 2006, n. 30, pp. 29-33.
"Cenógrafos brasileiros: Ronald Teixeira." *Espaço Cenográfico News*. São Paulo: 2004, n. 21, pp. 28-31.
"Encontro cenográfico: Márcio Tadeu." *Espaço Cenográfico News*. São Paulo: 1998, n. 6, p. 5.
"Encontro cenográfico: José Dias." *Espaço Cenográfico News*. São Paulo: 1998, n. 4, pp. 6-7.
"Espaço da cena latino-americana." *Espaço Cenográfico News*. São Paulo: 1998, n. 7, pp. 5-7.
"Exposição Gianni Ratto: artesão do teatro." *Espaço Cenográfico News*. São Paulo: 2007, n. 32, p. 5.
"Exposição Gringo Cardia de todas as tribos." *Espaço Cenográfico News*. São Paulo: 2007, n. 33, pp. 4-5.
"Exposição 20 anos do Grupo Macunaíma". *Espaço Cenográfico News*. São Paulo: 1998, n. 5, p. 19.
"Figurinos: entrevista com Gabriel Villela." *Espaço Cenográfico News*. São Paulo: 2002, n. 19, pp. 14-17.
"Flávio Império de volta ao *Espaço Cenográfico News* 10 anos depois." *Espaço Cenográfico News*. São Paulo: 2007, n. 35, pp. 30-35.
"Helio Eichbauer." *Chronos*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro: 2006, ano 1, n. 1.
"Helio Eichbauer." *Espaço Cenográfico News*. São Paulo: 2006, n. 29, pp. 4-5.
"Instalações e fotos que recriam o fazer teatral", *Máscara: Revista de Teatro*. Porto Alegre: ano 1, n. 1, janeiro/junho/1992, p. 20.
"J.C. Serroni inaugura Espaço Cenográfico", *Revista Cenário*. São Paulo: 1998, ano II, n. 9, pp. 34-35.
"Josef Svoboda: exposição no Brasil." *Espaço Cenográfico News*. São Paulo: 2006, n. 26, pp. 8-15.
"Mestres da cenografia: Gianni Ratto." *Espaço Cenográfico News*. São Paulo: 2006, n. 28, pp. 12-19.
"Mestres da cenografia: Tomás Santa Rosa." *Espaço Cenográfico News*. São Paulo: 2007, n. 31, pp. 16-20.
"O que é cenografia." *Espaço Cenográfico News*. São Paulo: 2005, n. 23, pp. 24-25.
"O que é cenografia." *Espaço Cenográfico News*. São Paulo: 2005, n. 25, pp. 34-35.
"Palestras no Espaço Cenográfico Cyro Del Nero." *Espaço Cenográfico News*. São Paulo: 2006, n. 28, pp. 8-10.
"Para entender o teatro brasileiro." *Especial Bravo*. São Paulo: Abril, 2010.
"Paraíso Zona Norte e O Avesso do Palco", Revista Artes, n. 67, julho e agosto de 1989 pp. 14- 20.
"PQ 2007: Escolas de Cenografia." *Espaço Cenográfico News*. São Paulo: 2007, n. 31, pp. 4-11.
"PQ 2007: Seção Nacional." *Espaço Cenográfico News*. São Paulo: 2007, n. 32, pp. 10-11.
"Prêmio Myriam Muniz/Funarte: palestras no Espaço Cenográfico José de Anchieta." *Espaço Cenográfico News*. São Paulo: 2006, n. 29, pp. 12-15.
"Quadrienal de Praga 2007." *Espaço Cenográfico News*. São Paulo: 2006, n. 29, p. 2.

"Teatro brasileiro." *Sete Palcos – Revista da Cena Lusófona*. Coimbra: Associação Portuguesa para Intercâmbio Teatral. set. 1998, n. 3.

"World Scenography 1975-1990", Peter Mackinnon e Eric Fielding. Oistat Internacional/Artron Color Pritinng Co. Ltda. China, 2012.

Artigos assinados

LANFRANCHI, Gustavo. "O Brasil na 9ª Quadrienal Internacional de Praga: cenografia/escolas." *Espaço Cenográfico News*. São Paulo: 1999, n. 11, pp. 14-15.

SERRONI, J. C. "É possível expor cenografia?" *Espaço Cenográfico News*. São Paulo: 1998, n. 4, p. 1.

_____. "É possível expor cenografia?" *Espaço Cenográfico News*. São Paulo: 1998, n. 5, p. 1.

_____. "Exposição Svoboda no Brasil." *Espaço Cenográfico News*. São Paulo: 2005, n. 22, pp. 34-35.

_____. "Mestres da cenografia: Josef Svoboda." *Espaço Cenográfico News*. São Paulo: 2000, n. 13, pp. 15-19.

_____. "O *Espaço Cenográfico News* e suas funções." *Espaço Cenográfico News*. São Paulo: 1999, n. 9, p. 1.

_____. "Svoboda." *Espaço Cenográfico News*. São Paulo: 2002, n. 17, pp. 6-7.

_____. "Teatro da Vertigem, Marcos Pedroso e a cenografia dos espaços especiais." *Espaço Cenográfico News*. São Paulo: 2002, n. 19, pp. 34-37.

_____. Helen, Telumi; Junqueira, Flávia. "Funarte / PQ Exposição Seção Nacional: Praga 2007." *Espaço Cenográfico News*. São Paulo: 2006, n. 30, pp. 4-7.

VARKUJA, Luciana e outros. "Impressões sobre Praga." *Espaço Cenográfico News*. São Paulo: 1999, n. 11, pp. 4-5.

Catálogos de exposições

"Adolphe Appia 1862-1928: Actor, Space, Light". New York: Helvetia Art's Council of Switzerland/Editora Jhon Calder Ltd. Londres/New York, 1982. (Projeto: Denis Bablet e Marie-Louise Bablet).

"Adolphe Appia: escenografias". Madri: Circulo de Bellas Artes de Madri, 2004.(Comissário e coordenador: Ángel Martínez Roger).

"Aspectos da cenografia e do figurino: teatro paulista do início do século à década de 40". São Paulo: Prefeitura do Município de São Paulo/Secretaria Municipal de Cultura/Idart, 1980.(Pesquisadora: Tânia Marcondes.)

"Brasil em Praga", Quadrienal de Praga, São Paulo: Funarte/Fundação Athos Bulcão, 2007. (Curador geral e coordenador editorial: Antonio Grassi).

"Brasil na Quadrienal de Praga 2003", Praga: Espaço Cenográfico, 2003. (Comissário-geral e coordenador do projeto da exposição: J.C. Serroni/Organização do catálogo: Gegê Leme, Paula di Paoli e Gustavo Lanfranchi)

"Brazil at the Prague Quadrennial of Theatre Design 1991". Praga: Fundação Bienal de São Paulo, 1991. (Comissário-geral: João Cândido Galvão/Projeto do Stand, produção visual, maquetes e montagem em Praga: J.C. Serroni e cenógrafos assistentes do Núcleo de cenografia do CPT.)

"Brazil at the Prague Quadrennial of Theatre Design 95". Praga: Fundação Bienal de São Paulo e Espaço Cenográfico, 1995. (Curadoria: Ruth Escobar/Projeto da Exposição: J.C. Serroni/Organização do catálogo: Gustavo Lanfranchi).

"Brazil at Prague Quadrennial 1999", Praga: Ministério da Cultura/Funarte: Fundação Nacional de Arte, 1999. (Comissário-geral e coordenação do projeto da exposição: J.C. Serroni/Organização do catálogo: Gustavo Lanfranchi).

"Cenografia a arte de José Dias". São Paulo: Caixa Cultural São Paulo, 2008. (Diretor artístico e curador: José Dias. Curadoria: Anna Vacchiano).

"Cenografia e figurinos: o avesso do palco". São Paulo: Sesc SP 1998 (Projeto da exposição: J.C. Serroni).

"Cenografia um novo olhar". São Paulo: Sesc SP 1995. (Projeto do espaço da exposição: J.C. Serroni).

"Cenografia Viva". XXI Bienal Internacional de São Paulo, São Paulo: Sesc SP, 1991. (Projeto da instalação cenográfica: J.C. Serroni).

"A encenação da paisagem". São Paulo: Sesc SP 1999, (Coordenação técnica: Ricardo Miniz Fernandes e Walter Macedo Filho/ Coordenação da exposição e projeto: Aby Cohen).

"Espacio Del Escenario Latino Americano". Caracas: teatro Profesional de Venezuela, 1998.

"Espaço Cenográfico Exhibition: Exposição dos 30 anos de carreira de J.C. Serroni". São José do Rio Preto, 2005. (Concepção e curadoria: J.C. Serroni).

"Espaço Cenográfico visita Brasília". Brasília: Caixa Cultural, 2007. (Curadoria e coordenação geral: J.C. Serroni).

"Espaço da cena latino-americana". São Paulo, Sesc SP/Governo do Estado de São Paulo/Secretaria do Estado da Cultura/ Memorial da América Latina, 1998. (Curadoria geral: J.C. Serroni).

"Flávio Império em cena". São Paulo: Sesc SP, Sociedade Cultural Flávio Império, 1997. (Curadoria geral: Glaucia Amaral e Renina Katz).

"Its Scenography – Its Scenographers". Participação brasileira na Quadrienal de Praga. São Paulo: CER – Companhia Estável de Repertório, 1987. (Comissário-geral : J.C. Serroni).

"IX Congresso Mundial Oistat". Caracas: Consejo Nacional de la Cultura, 1993 (Exposições: Tiempo y Transformaciones: Josef Svoboda, Retrospectiva de Diseño, bocetos y fotografias de la escenografias y vestuário: Antonio Lopez Mancera, Modos Cenográficos: J.C. Serroni).

"Josef Svoboda: 80° Aniversário do professor Josef Svoboda". Praga: Ópera Estatal de Praga, 2000. (Intendente: Daniel Dvorák).

"Lima Barreto: cenografias". São Paulo, Sesc SP Consolação, 2010. (Idealizador e diretor da exposição: Antunes Filho/ Coordenação: Rosângela Ribeiro/Design Expográfico: J.C. Serroni).

"O teatro em tempos de guerra". Encontro Mundial de Artes Cênicas (ECUM), Belo Horizonte/Rio de Janeiro/Itaúna, 2006. (Coordenador geral: Guilherme Marques).

"Uma Experiência Cenográfica: J.C Serroni e o CPT Sesc", XX Bienal de São Paulo, 1989, Sesc SP (Projeto da exposição: J.C. Serroni).

"Prague Quadrennial 2007". Praga: Ministry of Culture of the Czech Republic/ The Theatre Institute Prague, 2007. (Presidente do júri internacional: J.C Serroni).

"Prague Quadrennial 1999". Praga: the Ministry of Culture of the Czech Republic, 1999. (Comissário-geral e coordenação do projeto da exposição brasileira: J.C. Serroni).

"Prague Quadrennial of the theatre design and arqchitecture theatrical 1995". Praga: The Ministry of Culture of the Czech Republic, 1995. (Comissário-geral e coordenação do projeto da exposição brasileira: J.C. Serroni).

"Prague Quadrennial of the theatre design and arqchitecture theatrical 1991". Praga: Committe of the Prague Quadrennial, 1991.
"Prague Quadrennial of the theatre design and arqchitecture theatrical 1987". Praga: Committe of the Prague Quadrennial, 1987.
"xx Bienal Internacional de São Paulo". São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1989.

Programas de espetáculos

"Dias felizes", Samuel Beckett. Direção: Jacqueline Laurence. Curitiba, 1995.
"Drácula e outros vampiros", Concepção e direção: Antunes Filho, CPT Sesc. Teatro do Sesc Anchieta, São Paulo, 1996.
"Gilgamesh", Concepção e direção: Antunes Filho. CPT Sesc/Grupo de Teatro Macunaíma e Luis Melo. Teatro do Sesc Anchieta, São Paulo, 1995.
"O homem das galochas", Texto e direção: Wladimir Capella, São Paulo, 1997.
"Macunaíma", Mário de Andrade. Grupo de Arte Pau Brasil/Grupo de Teatro Macunaíma. Direção: Antunes Filho, São Paulo.
"Nelson 2 Rodrigues", Direção: Antunes Filho. CPT Sesc/ Grupo de Teatro Macunaíma. Teatro Sesc Anchieta, 1894.
"Nelson Rodrigues": O eterno retorno, Grupo de Teatro Macunaíma. Direção: Antunes Filho, São Paulo, 1981.
"Paraíso Zona Norte", Nelson Rodrigues. Direção: Antunes Filho. CPT Sesc/Grupo de Teatro Macunaíma, Teatro do Sesc Anchieta, São Paulo, 1990.
"As raposas do café", Antonio Bivar e Celso Luiz Paulini. Direção: Eduardo Tolentino de Araújo, 1990.
"Rei Lear", William Shakespeare. Direção, tradução e adaptação: Ron Daniels. Teatro Sesc Vila Mariana. São Paulo, 2000.
"Sonho de uma noite de verão". New York Shakespeare Festival, Nova York, 1991/São Paulo, 1992.
"Trono de sangue: Machbeth", William Shakespeare. Direção: Antunes Filho. CPT Sesc/Grupo de Teatro Macunaíma e Luis Melo. Teatro do Sesc Anchieta, São Paulo, 1992.
"Vereda da Salvação", Jorge Andrade. Direção: Antunes Filho. CPT Sesc. Teatro do Sesc Anchieta, São Paulo, 1993.
"Xica da Silva", Luís Alberto de Abreu, CPT Sesc Vila Nova/Grupo de Teatro Macunaíma.

Este livro foi composto em Bembo,
impresso em papel couché fosco 170g/m^2,
pela Leograf, em setembro de 2013,
com tiragem de 3.000 exemplares.

FSC
www.fsc.org
MISTO
Papel produzido a partir
de fontes responsáveis
FSC® C020971